Les Maîtres de l'Art

PHIDIAS

ET LA

Sculpture grecque au Ve siècle

LIBRAIRIE PLON

PHIDIAS

ET LA

Sculpture grecque au Ve siècle

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

David, par Léon Rosenthal, professeur au lycée de Versailles.

Albert Dürer, par Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par Louis Hourticq, agrégé de l'Université.

Holbein, par François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

Claus Sluter, par A. Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Michel-Ange, par Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Géricault, par Léon Rosenthal, professeur au lycée de Versailles.

Verrocchio, par Marcel Reymond.

Botticelli, par Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Praxitèle, Lysippe, Giotto, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Ghirlandajo, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Prudhon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond Bouyer; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Louis Gillet; André Hallays; Maurice Hamel; Hauvette, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; Lemonnier, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Liard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale; Pierre Marcel, docteur ès-lettres; G. Mendel, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École nationale des Beaux-Arts; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, conservateur au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc.

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

PHIDIAS

ET LA

Sculpture grecque au Ve siècle

PAR

HENRI LECHAT

Professeur à l'Université de Lyon.

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

28, rue du Mont-Thabor, 28

CHAPITRE PREMIER

ÉTAT DE LA SCULPTURE GRECQUE AU COMMENCEMENT DU Ve SIÈCLE AVANT J.-C.

Esquisse du progrès général de l'art au VIe siècle et dans les vingt premières années du Ve siècle. — Les deux courants ionien et dorien. — Rôle privilégié de l'école attique.

Au début du Ve siècle, dans le moment où la Perse, ayant ruiné et asservi les cités grecques du littoral asiatique, étendait sa convoitise par delà la mer Ægée vers le reste de l'Hellade, la civilisation grecque en son ensemble se présentait comme une belle moisson drue, qui a déjà pris toute sa taille, et dont le vert des épis, déjà pâlissant par places, annonce la très prochaine maturité. Quel mal, s'il était arrivé que le Barbare fût vainqueur jusqu'au bout, qu'un satrape commandât là où Périclès allait bientôt être le chef élu, et que, de la belle moisson, durement foulée, quelques épis seulement restassent debout et donnassent leur grain !

L'art tout entier, dessin et peinture, sculpture et architecture, avait progressé, durant le VIe siècle,

d'une marche continue. La façon d'être et les qualités propres de l'esprit hellénique avaient, naturellement, déterminé la direction de ce progrès ; mais certaines circonstances d'ordre politique et social aidèrent à sa rapidité et à son extension. L'art de la période archaïque dut beaucoup à ceux que les Grecs appelaient les « tyrans », à ces maîtres plus ou moins éphémères qui, soit goût personnel ou calcul de popularité, voulurent d'habitude donner à leur ville un surcroît d'éclat et de renom : particulièrement dans la seconde moitié du siècle, Polycrate à Samos, Lygdamis à Naxos, et surtout les Pisistratides à Athènes, exercèrent vis-à-vis de l'art un rôle de protecteurs et de stimulateurs, qui n'est pas sans analogie avec celui que jouèrent, au Quattrocento, les Médicis à Florence, les Este à Ferrare, les Gonzague à Mantoue, les Sforza à Milan. — Plus efficace encore fut l'action, directe ou indirecte, des grands sanctuaires religieux. C'est au VIe siècle que la plupart d'entre eux prennent, en quelque sorte, leur position définitive et allument dans le monde grec autant de phares, plus ou moins hauts, plus ou moins lumineux, de la commune religion et du sentiment national. C'est alors que sont organisés, en imitation des Jeux d'Olympie, les Jeux de Delphes, de l'Isthme et de Némée, puis, un peu plus tard, les Panathénées ; et si, de cette concurrence, la gloire ancienne d'Olympie sortait renforcée, les autres sanctuaires grandissaient aussi en réputation. Ces

lieux sacrés, où habitaient les dieux, où triomphaient les athlètes, où se réunissaient les congrès entre cités, étaient destinés à toujours s'enrichir d'édifices et d'offrandes et à renfermer dans leur enceinte le principal du trésor artistique de la Grèce. Et ce qu'ils devaient être un jour s'annonçait clairement dès lors; car l'histoire de l'architecture grecque jusqu'à son apogée n'est guère que celle du temple grec, et l'histoire de la sculpture, pour la même période, n'a presque jamais à s'éloigner des environs immédiats du temple.

C'est donc grâce aux fouilles opérées dans les ruines et sur l'emplacement des sanctuaires fameux qu'ont été exhumés, à Athènes et à Éleusis, à Délos, à Delphes, à Olympie, au Ptoïon, à Sélinonte, à Éphèse, etc., les plus nombreux et plus significatifs monuments, aujourd'hui connus, de la sculpture archaïque. A quoi s'ajoutent, en seconde ligne, les œuvres plus rares et plus dispersées qui proviennent des nécropoles. Or, quand on embrasse d'un regard l'ensemble de ces sculptures, on constate d'abord que, bien avant l'année 500, les genres principaux étaient déjà fixés, les rôles distribués, et que le progrès s'accomplissait régulier, sans incertitude, sur des voies nettement définies. Le relief et la ronde bosse, la statue isolée et la décoration monumentale existaient à la fois. Le marbre blanc, mis en usage de bonne heure par les artistes de la Grèce asiatique et des Cyclades, remplaçait presque partout les calcaires

plus grossiers de l'âge antérieur ; cependant que le procédé de la fonte en creux, rapporté d'Égypte par des Samiens, donnait l'essor désormais au travail du bronze. Enfin, dans la préférence accordée selon les régions à l'une ou l'autre des deux nobles matières, marbre ou bronze, puis dans l'inclination montrée selon les ateliers pour l'un ou l'autre des deux types capitaux de la statuaire, homme nu ou femme drapée, puis surtout dans l'expression et l'accent particulier que prenaient ces types sous telle ou telle main, et aussi dans les façons non semblables de traiter le relief ou de comprendre la décoration, se manifestaient avec clarté les deux courants d'esprit, les deux capacités de création artistique, les deux génies qui, peut-on dire, coexistaient dans le génie grec et en ont si heureusement diversifié la foncière unité. Il convient de préciser ces premiers aperçus.

Du jour où la Grèce, ayant achevé de constituer les deux styles en lesquels tient l'essentiel de son architecture, eut créé le temple dorique et le temple ionique, chacun de ces édifices s'offrit tout de suite à la décoration sculptée. Frontons et acrotères, frise dorique découpée en triglyphes et métopes, frise ionique déroulée en bandeau ininterrompu, l'art du sculpteur eut à lui ce champ très sévèrement limité, mais dans les limites duquel il y avait place pour une invention variée. Des édifices doriques, comme le *Trésor des Sicyoniens* à Delphes et le *Trésor des Mégariens* à Olympie, nous laissent encore aperce-

voir, malgré leur ruine quasi complète, quel juste sentiment les vieux imagiers grecs avaient eu, bien vite, à la fois des nécessités que leur imposait la collaboration à une œuvre d'architecture et de la liberté qu'ils devaient cependant garder pour faire eux-mêmes œuvre vivante et personnelle ; nous pouvons aussi apprécier combien la marche dans la bonne voie fut sûre et rapide, en comparant au fronton du *Trésor des Mégariens* l'un des frontons du temple édifié sur l'Acropole d'Athènes au temps des Pisistratides : c'est le même sujet, une *Gigantomachie*, repris après un intervalle de vingt ou trente ans ; et cette seconde composition, en marbre, avec ses figures plus grandes que nature, entièrement détachées du fond, puissantes dans leur attitude et mesurées dans leurs mouvements, accuse déjà le beau caractère monumental de la sculpture du ve siècle. D'autre part, le *Trésor des Cnidiens* à Delphes est un modèle achevé, pour l'époque, de la décoration abondante et coulante où tendait le style ionique ; même, la sculpture, débordant son domaine habituel, y a fourni les supports de l'entablement sur la façade : deux figures féminines aux gracieuses draperies, en place des colonnes aux lignes nues et rigides. En sorte que, dans cet édifice dont une cité de l'Asie avait paré le sanctuaire pythique, se trouvaient déjà réunis tous les éléments qui devaient composer, un siècle plus tard, la beauté élégante et raffinée de l'Érechtheion, sur l'Acropole.

Entre les statues exposées autour du temple, nobles offrandes de marbre ou de bronze, les plus nombreuses ressortissaient aux deux types de l'homme nu et de la femme drapée, réprésentés l'un et l'autre debout, jaillissant droit de leur haut piédestal, colonne ou pilier mince. Et, par le premier de ces types, se poursuivait tenacement l'étude des formes du corps humain mâle, en vue d'atteindre le pur idéal athlétique, conséquence forcée des idées et usages grecs quant à l'éducation du citoyen ; tandis que, par l'autre type, se poursuivait l'étude des draperies et parures, qui doivent faire au corps, s'il est vêtu, un harmonieux et expressif accompagnement de sa forme naturelle. L'incomparable réunion de statues de femme, au musée de l'Acropole, dont la reine est celle qui porte la signature du sculpteur Anténor, puis la belle série de statues d'homme retirées du sol du Ptoïon, suffiraient à nous éclairer sur l'importance de ces deux types et à nous en faire deviner le développement progressif ; mais il y a, recueillis ailleurs, bien d'autres échantillons de ce genre, qui élargissent notre connaissance et nous aident à mieux saisir encore le fécond travail des sculpteurs archaïques, dans son unité et sa diversité à la fois.

Unité : car le but était pour tous le même ; les découvertes et acquisitions d'un atelier profitaient vite à tous les autres, ne fût-ce qu'à cause de l'exposition publique et permanente, dans les sanctuaires,

d'œuvres de toutes les écoles ; et, pas plus que le morcellement de la Grèce en tant de cités distinctes et indépendantes n'affaiblissait le sentiment de la communauté d'origine entre ces hommes qui avaient mêmes dieux et même langage, la multiplicité des foyers d'art en Grèce n'avait pour conséquence leur isolement, mais plutôt l'émulation entre eux, et n'empêchait que la sculpture grecque demeurât une par le principe et les caractères essentiels.

Diversité cependant : car le génie hellénique était trop richement doué, pour que le développement simultané de ses qualités fût possible, dans les commencements surtout, sans une sorte de division du travail. L'indispensable division s'opéra d'instinct pour les créations de l'architecture, et pareillement pour celles de la sculpture. Comme il y a deux ordres d'architecture, il y a aussi, peut-on dire, deux « ordres » de sculpture. A l'architecture dorique correspond une sculpture sévère, sobre, puissamment construite, aux dessous solides, aux lignes raidement arrêtées, moins soucieuse du charme que de la force et de la netteté ; ce fut celle qui domina dans la partie occidentale du monde grec, dans la Grèce dite dorienne, et spécialement dans le Péloponnèse, terre d'élection du mode dorique en architecture. Le mode ionique, au contraire, est né, s'est développé et régna toujours dans la Grèce d'Asie ; et à cette architecture plus élégante et plus parée correspond une sculpture animée, facile, aux formes coulantes, variée d'imagi-

nation, préoccupée de plaire dès le premier aspect : elle prit l'essor, un rapide et joyeux essor, dans les brillantes cités ioniennes du littoral asiatique et des îles voisines, et s'étendit sur presque toute la partie orientale du monde grec. — La sculpture dorienne, conformément à ses tendances innées, se plut davantage à la représentation de l'homme nu, au mâle type athlétique, puisque aussi bien c'est dans le Péloponnèse que l'athlétisme avait ses plus fervents adeptes et recevait, aux fêtes d'Olympie, ses plus éclatantes consécrations ; elle traita, d'ailleurs, suivant le même esprit de vigueur raide et âpre, le type de la femme, d'une femme dénuée de toute grâce féminine, sous l'austère costume dorien ; et le bronze, propre à faire valoir des contours durs et des formes précises, fut sa matière favorite. Si les sculpteurs ioniens, par contre, ont en général préféré le marbre blanc, ce n'est pas seulement parce qu'ils l'avaient à leur portée, mais bien plus parce que les qualités spécifiques de ce marbre et la nature du travail auquel il se prête s'accordaient mieux avec leur sentiment secret de l'art ; ils ont été des décorateurs copieux, intarissables, et l'habileté de marbriers que leur donna la pratique incessante du relief, ils l'ont naturellement transportée à la ronde bosse, où leur type de prédilection fut la figure de femme, la *coré* souriante, avenante, coquettement drapée, gaiement peinte.

Après qu'on a reconnu la légitimité de cette

grande division dans la sculpture archaïque, il faut en mesurer exactement les conséquences, sans les exagérer ni les amoindrir. Si longue que soit la distance entre les points extrêmes, si différentes qu'aient pu être, par exemple, vers l'an 530, les productions de l'école dorienne d'Argos et celles de l'école ionienne de Chios, il convient de ne pas oublier que l'espace intermédiaire était rempli par des œuvres d'ateliers divers, qui, formant chaîne à elles toutes, finissaient par relier l'une à l'autre les deux écoles opposées. Il ne devait donc pas être impossible, seulement il était certes difficile de concilier leurs tendances divergentes. Une réaction réciproque n'y suffisait pas : celle-ci était inévitable, et elle était un bienfait ; mais, en se prolongeant, ces oscillations eussent révélé toujours le manque d'équilibre. A un moment du VIe siècle, la séduisante sculpture ionienne avait commencé de conquérir plus ou moins le Péloponnèse ; mais cela encore eût été chose fâcheuse, que la prédominance complète et durable d'un style au détriment de l'autre, tous les deux ayant des droits égaux à vivre et à prospérer, comme étant tous les deux, chacun en son genre, l'expression de l'idéal grec.

La juste et harmonieuse fusion, qui seule devait permettre à l'art de mûrir ses plus beaux fruits d'or, n'eût peut-être jamais pu s'opérer, s'il n'y avait eu en Grèce ce coin de terre privilégié qu'on appelait l'Attique. Terre à la fois continentale et presque insulaire, allongée en pointe dans une mer tout

ionienne, et, sur le continent, limitrophe de cités doriennes, habitée par une population ionienne en son fond, mais qui s'était souplement ouverte à de nombreux émigrés provenant d'autres souches, l'Attique nous aide elle-même, quand nous considérons son histoire et le cadre physique de cette histoire, à comprendre le glorieux rôle qui lui fut dévolu dans l'œuvre totale de la civilisation grecque. Cependant, au delà de ces raisons saisissables, il reste encore le mystère d'une prédestination spéciale, le rayon divin qui éclaire le front de certains hommes, et qui, parfois, auréolant tout un peuple, le désigne comme le peuple élu pour faire le plus honneur à son temps. Athènes devait devenir « la Grèce de la Grèce », et le génie attique devait porter la fleur suprême du génie grec, parce que l'esprit athénien devait se montrer capable, à l'heure voulue, de rassembler en un faisceau puissant et de combiner en une parfaite harmonie les qualités différentes de l'esprit dorien et de l'esprit ionien, et qu'ainsi, en unifiant ce qui menaçait de rester toujours plus ou moins séparé, il haussa magnifiquement l'idéal grec, et lui trouva du même coup son expression accomplie.

Ce que nous savons aujourd'hui de la sculpture athénienne jusqu'à l'invasion perse nous montre comment, au cours de sa croissance, elle a préparé, avec une admirable sûreté, son futur triomphe. Autochtone, livrée à ses seules forces, luttant péniblement contre son ignorance première, n'abordant

le marbre qu'après un long apprentissage sur le bois et le calcaire tendre, elle a pourtant su dégager de bonne heure les éléments d'un style qui lui est propre, et où se trouve déjà quelque chose de la mesure, de la simplicité, de la distinction sans apprêt, de la précision sans dureté, qui caractériseront plus tard l'atticisme. Puis, elle entre en contact avec les écoles de Chios, de Naxos et de Paros, et, pendant la brillante période que fut le principat des Pisistratides, l'ionisme domine à Athènes : alors les sculpteurs athéniens s'instruisent de tous les secrets de la technique du marbre ; ils prennent un sentiment nouveau de l'élégance des draperies et de la grâce des gestes ; ils adoucissent la verdeur un peu âpre qui marquait les œuvres du demi-siècle précédent. Ils s'ionisent, mais sans cesser d'être des Attiques. Ils se pénètrent de l'art ionien assez complètement pour que rien des qualités de cet art ne leur soit désormais étranger, mais ils réagissent par leurs qualités traditionnelles sur celles qu'ils sont en voie d'acquérir ; ils assimilent leurs emprunts, que bientôt l'on ne discernera plus ; et les traits qui font leur originalité restent saufs. Ensuite, c'est d'un autre côté qu'ils dirigent, au commencement du ve siècle, leur curiosité intelligente : après ce qu'ils ont appris des fins marbriers ioniens, ils apprennent alors des bronziers péloponnésiens le mérite des contours nets, du dessin ferme, de la composition forte et serrée ; à l'art souriant succède devant eux l'art qui ne sourit

pas, à l'aimable et pimpante *coré* de marbre le bronze sévère qui tâche à fixer le mâle type athlétique. Et, cette fois encore, ils s'instruisent, mais ne se laissent pas conquérir ; ils ajoutent à leur ancien fonds, sans en rien abandonner ; un tact inné les avertit, sur le chemin nouveau, des justes limites qu'il y aurait pour eux dommage à franchir.

Ainsi s'explique que les œuvres athéniennes de la période entre 500 et 480 offrent certains caractères, les unes de l'art ionien *(Fig. 1-2)*, les autres de l'art dorien *(Fig. 3-4)*. Il existe concurremment, à Athènes, une sculpture attico-ionienne et une sculpture attico-dorienne ; les deux grands courants de l'archaïsme ont convergé vers l'Attique, et, en attendant leur fusion possible, on constate déjà ce fait important, de leur réunion dans le même lieu. Depuis que l'Ionie a passé sous le joug perse, le développement normal de l'art proprement ionien est arrêté, et son avenir est compromis : mais, tant qu'Athènes demeurera, la branche attique de cet art suffit pour que la récolte soit assurée. Cependant, l'art dorien continuera, dans les ateliers du Péloponnèse, sa méthodique ascension vers son idéal particulier : mais déjà s'annonce que le génie athénien sera capable d'atteindre à cet idéal aussi, en le concevant toutefois sous une forme plus souple et moins exclusive. Sans posséder encore d'artistes considérables, comme cet Hagéladas qui illustrait alors l'école d'Argos, l'école attique, au début du ve siècle, prime donc les autres

Fig. 1, 2. — Têtes de deux statues attiques, antérieures a 480.

Musée de l'Acropole.

Fig. 3, 4. — Têtes de deux statues attiques, antérieures a 480 : Coré d'Euthydicos; Éphèbe blond.

Musée de l'Acropole.

par la variété, vraiment unique, de ses aptitudes ; elle donne à croire que ce serait assez d'elle, à la rigueur, pour que la sculpture grecque, près de sortir de la longue période d'efforts que fut l'archaïsme, remplisse sa destinée entière, non moins dans l' « ordre » dorien que dans l' « ordre » ionien.

Telles étaient les promesses dont la réalisation semblait prochaine, mais que l'invasion perse allait peut-être réduire à néant. L'année 490, apparut le premier orage : il fut vite dissipé par la victoire remportée à Marathon, et c'est très probablement en commémoration de cet heureux succès que les Athéniens érigèrent à Delphes leur *Trésor,* fine et sobre construction dorique, dont les trente métopes sculptées racontent les exploits de Thésée et ceux d'Héraclès dans un style libre et aisé, ici plus vigoureux et là plus délicat, toujours séduisant et d'une rare distinction. Cette suite de reliefs est une des œuvres les plus savoureuses de l'archaïsme athénien ; et ç'aurait pu en être la dernière. Car le Barbare revenait, menaçant. A deux reprises, en 480 et en 479, Athènes et l'Attique étaient saccagées, piétinées. Mais le désastre fut seulement matériel : les journées de Salamine et de Platées sauvaient la Grèce, et l'âme athénienne sortait grandie de la terrible épreuve où avait failli s'abîmer la patrie.

CHAPITRE II

LA STATUAIRE AU Ve SIÈCLE AVANT LA PRIMAUTÉ DE PHIDIAS

Persistance des deux courants ionien et dorien. — Derniers progrès de la statuaire près d'atteindre à sa maturité. — Les principaux sculpteurs vers le milieu du siècle, particulièrement Polyclète et Myron.

Les sculpteurs d'Ægine jouirent d'un renom particulier durant toute la première moitié du ve siècle. Callon paraît être le plus ancien entre ceux que l'on citait avec honneur. C'est à l'Æginète Glaukias que s'adressait, en 488, Gélon, tyran de Syracuse, pour reproduire en bronze ses quatre chevaux, gagnants du Grand Prix d'Olympie, et sa propre personne, debout sur le char victorieux. C'est un autre Æginète, Anaxagoras, qui exécutait le *Zeus* de bronze, haut de près de 5 mètres, consacré à Olympie collectivement par les cités grecques qui avaient lutté contre le Barbare à Salamine et à Platées. Et un quatrième artiste d'Ægine, plus célèbre encore, fut Onatas, qui eut à faire le quadrige du fastueux Hiéron, comme Glau-

kias celui de Gélon, et à qui les Tarentins commandaient pour Delphes, et les Achaiens pour Olympie, deux groupes à nombreuses figures, d'une exceptionnelle importance. — Les ateliers d'Argos avaient eu un représentant illustre, à la fin du VIᵉ siècle et tout au début du Vᵉ, en Hagéladas ; ils devaient avoir bientôt Polyclète. Entre le déclin de l'un et la gloire naissante de l'autre, s'intercalent Aristomédon, Glaucos et Dionysios. — Nous sommes moins instruits de ce qui concerne Sicyone, où aucun nom ne s'offre immédiatement après Canachos, lequel était un contemporain d'Hagéladas, et avait fait à deux exemplaires, pour le temple des Branchides, puis pour Thèbes, une colossale figure d'Apollon, dont il est fort possible que l'*Apollon de Piombino* (Louvre) reproduise en petit le type et les traits généraux. — A Athènes travaillaient Hégias, qui fut le maître de Phidias, et deux autres artistes dont on rencontre les noms toujours associés : Critios et Nésiotès. L'œuvre de ceux-ci la plus connue était le groupe en bronze des *Tyrannoctones,* Harmodios et Aristogeiton, qui remplaça en 477, sur l'agora d'Athènes, un premier groupe qu'Anténor avait exécuté après 510 et que Xerxès avait emporté avec lui en Perse ; nous avons la copie des figures de ce nouveau groupe dans deux statues de marbre (Naples), devant lesquelles il faut ne pas oublier cependant qu'on les retrouva mutilées et incomplètes et qu'elles n'ont pas été restaurées avec exactitude. — Enfin, presque au même temps

que la plupart de ces artistes d'Athènes ou du Péloponnèse, vivait le plus considérable sculpteur qu'ait jamais eu la Grande Grèce, Pythagoras de Rhégion.

Sauf les *Tyrannoctones*, nulle œuvre des divers artistes mentionnés ne subsiste, ou du moins n'a pu jusqu'alors être identifiée. Mais de cette liste résulte pourtant déjà un renseignement d'ordre général : il est digne de remarque, en effet, que pas un foyer d'art n'est signalé dans la Grèce orientale pour cette époque. La conquête perse a provoqué un reflux de la civilisation grecque vers l'ouest, et les ateliers de l'ouest se présentent sur le premier plan, contrairement à ce qui existait au VIe siècle. L'Attique elle-même subit pour un temps les conséquences, à ce point de vue, de la crise récente. Absorbée par la guerre qui dure toujours, par la reconstitution de ses défenses terrestres, par la remise en état de son territoire ravagé, elle ne peut pas, momentanément, songer beaucoup au superflu ; les sculpteurs sont rares chez elle, n'ayant presque pas à s'employer. Et l'on constate, d'ailleurs, que les deux principaux, Critios et Nésiotès, sont sous l'influence certaine du Péloponnèse. Ajoutons que tous ces sculpteurs, à quelque ville qu'ils appartiennent, sont des bronziers, et cette prédominance de la statuaire en bronze, après 500, n'est pas moins significative que ne l'était celle de la statuaire en marbre dans les cinquante années antérieures.

L'art ionien n'a cependant point disparu, tant

s'en faut. Mais les artistes ioniens sont maintenant des déracinés, séparés de leur milieu ancien, transplantés quelquefois en des villes lointaines (tels Pythagoras, Samien d'origine, établi à Rhégion, ou Bion de Milet, émigré en Sicile) ; ils cessent, ainsi dispersés, de constituer ensemble une école ; et, en outre, chacun d'eux, n'étant plus enveloppé et défendu par la discipline traditionnelle, est davantage exposé à se laisser convertir à un autre idéal. En conséquence, les sculptures d'esprit ionien, au lieu de former un faisceau bien lié, ne s'offrent plus, peut-on dire, qu'à l'état sporadique, et elles sont en moins grand nombre que celles qui procèdent de l'esprit opposé. Leur intérêt n'est pas moindre pour cela ; car s'il est juste de noter les fluctuations, selon les époques, dans les deux grands courants ionien et dorien qui circulent à travers l'art grec jusqu'au IVe siècle, il importe plus encore de ne jamais perdre de vue leur concurrence incessante. On les discerne aisément, tantôt l'un, tantôt l'autre ; et c'est par eux, en somme, que s'établit un premier classement général des œuvres subsistantes de ce temps, lesquelles nous sont arrivées, presque toujours, sans nom d'auteur, et souvent sans même l'indication de leur patrie.

Entre les bas-reliefs, voici, par exemple, les deux *Sphinx* de Xanthos (British Museum), assis de chaque côté d'une porte de tombeau, avec leur corps d'animal

nerveux et maigre, et leur jolie tête de femme, finement souriante; puis, les trois marbres de Thasos (Louvre), provenant d'un autel consacré aux *Nymphes* et à *Apollon*, aux *Charites* et à *Hermès*, où les deux dieux et leurs diverses compagnes ont une grâce si personnelle, un air si charmant de jeunesse, une distinction si fraîche et si pure; puis, surtout, l'adorable *trône Ludovisi (Fig. 5-7)*, ces trois panneaux sculptés formant une espèce de triptyque, dont la partie centrale (extérieur du dossier) nous montre *Aphrodite*, émergeant lentement de l'onde marine et reçue au bord du flot avec un empressement attentif et pudique par deux *Horés*, symétriquement inclinées, tandis que, sur les petits panneaux (extérieur des accoudoirs), deux mortelles, en contraste aussi complet que possible, évoquent les deux faces du culte et des hommages que reçoit en ce monde la déesse de l'amour, l'une toute nue, jambes croisées, jouant de la double flûte, aimable professionnelle de la danse et du chant et de quelques autres plaisirs; la seconde sévèrement drapée, le visage grave, occupée à jeter des grains d'encens sur un brûle-parfums, chaste et pieuse fiancée, dont le mariage va faire une noble gardienne du foyer: triptyque vraiment délicieux par l'arrangement, marbres imprégnés du sentiment le plus exquis, à quoi s'ajoutent les qualités d'une exécution qu'il faut déclarer parfaite, sans nulle réserve, tant il est évident que, plus banalement correcte, entièrement dégagée de la facture archaïque, elle n'aurait

Fig. 5. — Trône Ludovisi : dossier.

Rome, Musée national.

plus un tel charme de fraîcheur et de grâce candide ! — Très différents l'un de l'autre en beaucoup de points, ces quelques reliefs sont pourtant de la même famille. La souplesse communiquée à la matière par un maniement aisé du ciseau, l'agréable variété des détails, et cette sorte de clarté légère et gaie qui semble courir sur toute la surface du marbre, comme en réalité elle court d'ordinaire sur les lèvres et les joues des personnages, à ces marques-là se reconnaissent les authentiques produits de la veine ionienne. Remarquez, s'il vous plaît, dans le panneau principal du *trône Ludovisi*, cette oreille d'*Aphrodite*, que les cheveux recouvrent de façon à n'en plus laisser paraître que l'ourlet supérieur : entre les œuvres du passé, c'est à la frise du *Trésor des Cnidiens* qu'il faut se reporter pour rencontrer des traits, non pas tout pareils, mais de ce genre et de ce goût, menues inventions coquettes, amusantes et jolies, qui font l'effet d'une pétillante mousse de belle humeur.

Ce n'est pas à la même famille qu'on peut attribuer certains autres reliefs, comme la stèle de Nisyros (Constantinople), ni la stèle de Pharsale (Louvre) ou celle qui, du palais Giustiniani-Recanati, à Venise, a passé au musée de Berlin. Cette dernière, qui représente une jeune fille debout tenant une boîte d'où elle tire quelque bijou, et la stèle de Pharsale, qui montre deux jeunes filles, peut-être deux sœurs, s'offrant l'une à l'autre des fleurs et des osselets, ne

sont cependant pas si éloignées de la série précédente, à ne considérer que l'idée gracieuse de leur sujet; mais l'exécution a un autre accent, elle est sobre et plus soucieuse de bien détacher le contour que de caresser le modelé ; elle ne recherche pas le détail joli, elle préfère un type de draperie simple et rigide, elle met de la gravité jusque dans le sourire. Cet esprit se manifeste bien plus clairement, le motif s'y prêtant mieux, dans la stèle de Nisyros, où se dresse en grandeur naturelle un jeune homme nu, la main gauche appuyée sur une lance : silhouette ferme et nette, corps tout en force et sans grâce, image d'athlète aux muscles durs, dont l'aspect d'ensemble fait penser à deux des plus célèbres entre les statues que nous citerons tout à l'heure, l'*Apollon Choiseul-Gouffier* et le *Doryphore*, tandis que le caractère de la tête et le procédé employé pour la chevelure rappellent les *Héraclès* des métopes d'Olympie.

Les statues ont subsisté en plus grand nombre et elles sont à l'ordinaire plus importantes que les reliefs. Mais il est rare que nous ayons en elles, comme dans ceux-ci, des originaux : ce n'est presque toujours que des copies datant de l'époque romaine. Souvent aussi ces copies sont en marbre, bien que leurs modèles fussent en bronze. Pour ces deux raisons, il a pu se produire, çà et là, un certain émoussement du caractère que les artistes avaient

Fig. 6, 7. — Trône Ludovisi : les deux accoudoirs.

Rome, Musée national.

donné à leurs créations; néanmoins, en ce qui le constitue essentiellement, ce caractère demeure assez tranché pour que la répartition des œuvres entre les deux courants dorien et ionien s'établisse sans difficulté. Quelques exemples, choisis seulement parmi les représentations de type féminin, suffiront à le faire comprendre.

Du côté dorien, s'offrent d'abord ces statues qu'un savant allemand a désignées du nom de *Peplos-figuren*. Prises en bloc, sans tenir compte des traits qui indiquent, pour quelques-unes d'entre elles, une certaine différence d'âge et peut-être d'origine, elles forment bien une famille. Ce sont : les *Danseuses d'Herculanum* (Naples), bronzes qui ne seraient pas indignes, presque à tous égards, d'être des originaux, et qui ne sont pourtant que des copies ; la statue découverte à Kisamos en Crète et conservée au musée de Candie, laquelle est la plus complète et la meilleure des cinq copies aujourd'hui connues d'une œuvre évidemment célèbre ; deux autres marbres analogues, provenant de l'emplacement des Jardins de Salluste et dont l'un est resté à Rome, tandis que le second a émigré à Copenhague, dans le musée Ny Carlsberg ; enfin, une *Athéna,* à Rome, au Musée national. Si on ne peut fixer où fut le berceau de cette famille, du moins est-on d'accord pour le chercher dans les ateliers de l'ouest. Le commun type de ces statues est celui qu'on retrouve dans telles figures féminines du temple d'Olympie, dans les *Athéna* des

métopes ou la *Stéropé* du fronton oriental : type des fortes et sévères filles du Péloponnèse, au visage grave, au péplos droit, aux gestes lents et calmes. Vient ensuite, dans un genre tout voisin et imprégné du même esprit, l'admirable figure, peut-être de *Déméter,* que M. Amelung a eu le mérite de reconstituer, et dont on possède plusieurs exemplaires (deux au Louvre, mais sans la tête) ; puis cette autre figure, non moins admirable, qu'on appelle la *Vesta Giustiniani (Fig. 8) :* toutes deux, quoique différentes pour le costume et l'attitude, offrant une représentation également accomplie d'une certaine sorte de dignité, obtenue par le plus juste accord à la fois de la pose et de la physionomie et de la draperie, dans une expression d'austère simplicité et d'impassible calme. Cette note morale fait la marque propre des œuvres inspirées par l'esprit dorien ; elle ne manque jamais, même là où le sujet semblerait impliquer un moins sérieux accent, et où on s'attendrait à voir la jeunesse épanouir sans contrainte sa force et sa beauté. Ainsi, la statue dite *Coureuse Barberini* (Vatican) n'est pas seulement un souvenir matériel de la course entre filles qui avait lieu dans le stade olympique, aux fêtes d'Héra, et à Sparte lors d'autres fêtes ; mais elle évoque, par delà cet athlétisme si vraiment spartiate, le culte de l'effort qu'imposait à tous, sans distinction de sexe, la rigide éducation dorienne ; on sent en elle l'empreinte d'une discipline qui mesure, retient, concentre, et par où se tempère de

gravité la fraîche éclosion de la dix-huitième année.

Si maintenant on veut avoir une vive impression des différences entre les deux courants d'esprit dénommés respectivement dorien et ionien, que l'on fasse, dans un musée de moulages, placer à côté d'une des statues précédentes la petite *Artémis de Pompéi* (Naples), la plus complète des trois copies en marbre que nous possédons d'une *Artémis,* dite *Laphria,* exécutée en or et ivoire par deux artistes de Naupacte, Ménaichmos et Soïdas. Elle n'a rien de sévère, celle-là, pas plus dans sa physionomie ou son costume que dans son allure. En place du péplos droit, aux plis sobres, aux larges surfaces calmes, elle est vêtue de draperies plus compliquées et plus fines, aux contours capricieux, aux longs pans en pointe, aux abondants plis superposés qui l'enveloppent d'un frémissement joyeux et scintillant. Les boucles et les frisures de ses cheveux font un cadre élégant à son joli visage qui sourit. On reconnaît tout de suite qu'elle est une fille ou petite-fille des aimables *corés* ioniennes du VIᵉ siècle ; elle a gardé de celles-ci leur goût de la parure, leur coquetterie, leur air de contentement de soi ; mais, libérée de l'immobilité ancienne, elle a, peut-on dire familièrement, sauté à bas du piédestal et s'est mise à marcher, d'un pas alerte, léger, élastique, qui s'accorde à merveille avec le caractère apparent de la personne. Si cette *Artémis* est charmante de vie, non moins agréable et charmante dans la mort est la *Penthésilée* de Vienne,

qui s'abandonne languissamment et laisse tomber sa tête doucement souriante, comme une belle fleur soudain brisée ; et ce type non plus n'est pas nouveau, puisque l'on rencontre déjà, sur une métope du *Trésor des Athéniens* à Delphes, une semblable *Amazone,* pareillement mourante avec la même grâce délicate et le même sourire tendre. La *Caryatide de Tralles* (Constantinople), dans sa pose redressée et robuste, montre une élégance plus sobre ; mais c'est toujours l'élégance qui fait le fond de son être, et sa draperie, encore que simple d'aspect, n'a rien de l'austérité de celle des *Peplos-figuren.* A ces trois exemples, qui s'opposent nettement aux productions doriennes, et qui permettent aussi d'entrevoir que les ioniennes comportaient plus de variété entre elles, étant issues d'une imagination plus souple et plus libre, joignons, pour finir, un marbre de la collection Humphrey Ward, à Londres : c'est une tête féminine, seul reste d'une statue qui, à en juger d'après les traits du visage et l'arrangement si particulier des cheveux, devait ressembler comme une sœur à l'*Aphrodite* du *trône Ludovisi.* Statue et relief étaient, selon toute apparence, du même auteur ; de qui ? on ne le sait, mais tant de grâce fine et séduisante obligeait presque à prononcer ici, une fois de plus, le nom de l'insaisissable Calamis.

La sculpture ne déserte donc ni l'une ni l'autre des deux voies que lui avait assignées dès le début

la nature même du génie grec. Et, dans ces deux voies ensemble, par une série de progrès particuliers dus aux artistes ioniens ou doriens indistinctement, elle continue d'accomplir son progrès général, dont elle n'a pas atteint le terme encore; elle achève sa croissance, elle gagne pas à pas l'âge adulte : je veux dire qu'elle rejette les dernières conventions de l'archaïsme, qu'elle assouplit son antique raideur, qu'elle s'achemine à plus de vérité, de justesse, de liberté et de naturelle aisance. Le mieux, cherché avec méthode, se dégage par une lente et irrésistible montée, sans arrêt ni déviation, et il se manifeste sous la main de chaque artiste, à travers la variété des sujets, dans les attitudes de repos comme dans les représentations du mouvement, dans le rendu des formes nues comme dans celui des draperies.

Alignons devant nos yeux, soit en pensée ou avec le secours matériel d'un choix de photographies, quelques notables statues d'entre les années 500 et 450, offrant toutes le type banal de l'homme nu debout, dans les poses d'ailleurs les plus simples : après l'*Apollon de Piombino,* le *Poseidon de Creusis* (Athènes), la figure autrefois appelée « *bronze Sciarra* » (Ny Carlsberg), celle qu'on dénomme « *athlète de Stéphanos* » (Rome, villa Albani), puis la belle statue d'éphèbe qu'on attribue volontiers à Critios et Nésiotès (Acropole), puis l'*Apollon* en bronze retrouvé à Pompéi, *casa del Citarista* (Naples), l'*Apollon* « *à l'omphalos* » (Athènes) ou l'*Apollon Choiseul-Gouffier*

(British Museum), qui sont deux copies d'après le même original, et encore l'*Éros Soranzo* (Saint-Pétersbourg), et l'*Apollon* du musée de Cassel, enfin le colossal *Zeus* ou *Héphaistos* de la Glyptothèque de Munich ; quoique ces figures soient d'origine et de style fort divers, et qu'on ne puisse donc pas dire qu'elles procèdent successivement l'une de l'autre, quoique, même, le simple classement chronologique n'en saurait être établi toujours avec certitude, n'est-il pas vrai que, à les regarder ensemble, on a comme la vue totale de l'avancement régulier, suivant lequel la statue a lentement évolué de la forme raide, conventionnelle et monotone, qui fut celle du κοῦρος archaïque, jusqu'à la juste expression, non seulement correcte, mais souple, aisée, infiniment variée et nuancée, de la vie humaine en sa plus fraîche fleur de jeunesse ou en son plus superbe épanouissement de force ?

Une autre série de figures, presque toutes de type féminin, nous montre, se réalisant parallèlement au premier, un second progrès non moins considérable. C'est alors, en effet, que nous voyons la draperie, selon le mot de M. Heuzey, « prendre en quelque sorte conscience d'elle-même », manifester sa beauté propre, tout en apportant à la beauté des formes humaines le soutien le plus efficace et le décor le plus expressif. Aux diverses représentations féminines que nous avons eu déjà l'occasion de citer, ajoutons ici la « *Pénélope* » du Vatican, puis une petite statue

d'*Athéna,* sans tête et sans bras, que l'on s'accorde à dater des environs de 460 (Acropole), et aussi le charmant petit relief dit *Athéna au pilier* (Acropole) : ces œuvres réunies suffisent certainement pour nous faire entrevoir le progrès qui était en train de s'accomplir dans tous les ateliers grecs à la fois, progrès qui marquait la fin des longs tâtonnements et des laborieux à peu près de l'archaïsme, révélait au monde l'existence, dans le quotidien costume grec et la plus vulgaire draperie, d'une décoration plastique, éloquente autant que simple, mobile et complexe par ses applications autant que fixe par ses éléments, et ainsi annonçait le moment prochain où serait obtenue cette union vivante, cette harmonie intime du vêtement et du corps, qui devait être (j'emprunte de nouveau quelques mots à M. Heuzey) « une des dernières conquêtes de l'art touchant à la perfection et devenu maître de tous ses moyens ».

Le plus précieux peut-être entre les rares grands bronzes originaux qui ont survécu de l'art grec, l'*Aurige de Delphes (Fig. 9)*, dont l'auteur, inconnu de nous, était, sans nul doute, un des plus renommés maîtres de l'époque, permet de préciser à quel point en étaient déjà arrivés, avant 460, les meilleurs artisans de ces derniers progrès en voie de réalisation pour le rendu des draperies comme pour celui des formes nues. Le peu qu'on voit des chairs du jeune vainqueur : ses deux pieds, si vrais et d'une vérité si directe et si franche qu'on les croirait moulés sur

nature, puis son bras droit, aux muscles élastiques et fermes, dont la ligne s'effile au poignet avec tant d'élégante finesse, c'en est assez pour nous assurer que le sculpteur avait acquis la pleine connaissance de la forme humaine et la pleine possession des moyens aptes à l'exprimer. Il n'excellait pas moins à rendre l'aspect varié des draperies : les fronces menues sur les épaules et les bras, la retombée molle des plis au dessus de la ceinture, et, plus bas, les longues cannelures profondes sont d'une justesse qui semble obtenue de prime jet, sans l'ombre de recherche. Ce qui manque seulement, c'est une plus heureuse union du vêtement et du corps ; car on doit reconnaître que rien n'apparaît ni ne se devine dans le fourreau cannelé que fait l'étoffe à partir de la ceinture. Mais quoi, l'*Aurige* n'est point postérieur au premier tiers du ve siècle : félicitons-nous plutôt de n'avoir pas autre chose à lui reprocher, et de rencontrer à cette date-là une fleur d'art si magnifiquement épanouie, qui nous apprend ce que la statuaire grecque pouvait déjà mettre de beauté dans les attitudes les plus simples, de charme dans les draperies les plus austères, de noblesse dans les actes les plus communs, de vie enfin dans l'absence même de tout effort et presque de tout mouvement.

Le progrès de la sculpture, depuis ses origines jusque dans la première moitié du ve siècle, a été dû pour l'essentiel à l'effort collectif de tous les ouvriers

Fig. 8. — Statue de déesse, dite Vesta Giustiniani.
Rome, Musée Torlonia.

de chaque école et de toutes les écoles ensemble ; c'est pourquoi il importait davantage d'analyser et comparer les œuvres que d'énumérer et classer des noms, lesquels, le plus souvent, ne nous apprennent rien. Mais au contraire, à l'époque où nous voilà arrivés, les personnalités vont passer au premier plan. La tâche de l'historien auparavant était de suivre l'art dans les étapes de sa croissance même et de constater comment il avait pris ses forces, s'était mis en possession de ses moyens ; maintenant qu'il est devenu adulte, l'intérêt réside dans l'emploi qui sera fait des moyens acquis. Viennent des hommes particulièrement doués, ils ne seront plus arrêtés aux insuffisances matérielles : ils ont à eux le capital accumulé par les générations précédentes, et en useront chacun selon son génie propre, soit que, demeurant attachés à certains types traditionnels, ils ambitionnent de leur donner leur forme la plus idéalement accomplie, ou qu'ils soient attirés plutôt par tout ce qu'il reste encore d'inexploré dans le vaste champ des représentations de la figure humaine.

Les années 460-450 renferment, semble-t-il, l'indécise limite où va commencer, au moins pour les plus notables ateliers (car il y a et il y aura longtemps des retardataires), la pleine maturité de l'art. A ce moment brillent quatre noms, fort illustres dans l'antiquité. De ces quatre grands sculpteurs, à la vérité, l'un est pour nous jusqu'à présent comme

s'il n'était pas : l'auteur de la *Sosandra* se dérobe toujours à notre prise, et ni la *Sosandra*, ni l'*Apollon alexicacos*, ni aucune des autres œuvres de Calamis mentionnées dans les textes, ne se laissent nulle part reconnaître avec une suffisante vraisemblance. Nous ne savons même pas si Calamis avait l'Attique pour patrie ou la Béotie ; on admet volontiers qu'il fut, par excellence, le représentant de l'esprit attico-ionien, mais cela non plus n'est pas sûr, et la vue de ses œuvres nous obligerait peut-être à modifier l'idée qu'on s'est formée de son style. Il pose à l'historien un problème aussi décevant qu'attirant ; quand on croit s'être approché un peu de lui, il paraît s'éloigner davantage : à ceux qui le prennent pour objet de leurs recherches, il fait savourer toutes les affres du supplice de Tantale. — Nous sommes, par bonheur, mieux instruits de Polyclète, Pythagoras et Myron ; si les dates exactes et le détail de leur vie nous échappent, du moins leur physionomie d'artiste a pu être déterminée avec quelque précision, et plusieurs des chefs-d'œuvre de Polyclète et de Myron nous sont depuis longtemps familiers.

La plus ancienne statue qu'on connaisse de Polyclète, son *Kyniscos,* dont l'*athlète Westmacott* (British Museum) fournit la meilleure copie, doit avoir été une de ses toutes premières productions, puisqu'on la date de 460 et que la carrière du maître ne peut pas avoir commencé beaucoup plus tôt. Or, étant déjà entièrement « polyclétienne » par le type repré-

senté, par le motif et l'attitude, et par tout son caractère, elle offre donc ce grand intérêt de nous attester que Polyclète a, dès ses débuts, marché droit dans sa voie. Il fut un pur Péloponnésien, non point seulement par la naissance, mais par les qualités de son esprit. Continuateur, sinon élève d'Hagéladas, il fut nourri aux traditions de l'école d'Argos et en reçut, bien préparé déjà, l'idéal plastique qu'il devait porter à son apogée, auquel il devait donner cette forme achevée que les anciens Grecs ont tant admirée. Le bronze fut sa matière favorite, et le type athlétique eut ses préférences. Ce type, on peut dire qu'il ne cessa de le reprendre, visant à le fixer en des traits toujours plus justes, à le montrer toujours plus épuré et plus savamment construit sous une apparente simplicité. Il ne l'a guère varié ; c'est pourquoi on lui reprocha un jour de s'être trop souvent répété (*signa paene ad unum exemplum*). Mais un tel reproche est très postérieur au temps de Polyclète, ce n'est pas son siècle qui le lui adressa : son siècle devait, au contraire, admirer sans réserve cette science pénétrante du corps humain, cette étude minutieuse des problèmes de symétrie et de rythme, dont tous les résultats vinrent converger dans la célèbre statue du *Doryphore*. Et comment son siècle lui eût-il fait grief de n'être pas sorti d'un cercle restreint de motifs, puisque sa tâche principale fut de continuer et d'achever, à l'intérieur de ce cercle même, le long effort de son école ; puisque chaque reprise de ces

motifs avait pour effet de reviser et consolider les résultats fraîchement acquis ; et puisque ces motifs enfin, s'ils étaient analogues, n'étaient pourtant pas identiques et témoignaient surtout des changements aux nuances délicates et savoureuses, dont les thèmes les plus simples se trouvaient susceptibles désormais, grâce à cette féconde nouveauté qu'était le sentiment du rythme ?

Aussi bien, nous verrons plus tard que Polyclète ne s'emmura pas dans un style étroitement « polyclétien », et qu'à un moment il s'ouvrit à l'influence de l'art attique. Mais, durant cette partie de sa carrière qui commence avec le *Kyniscos* vers 460, il reste le maître argien par excellence, c'est à dire qu'il ne poursuit point d'autre idéal que celui de son école. Ses études d'athlètes, à quelque âge qu'il prenne ceux-ci, sont dirigées toujours dans le même sens ; il ne s'en écarte pas non plus quand il exécute pour Éphèse cette *Amazone* réputée, qui nous a été conservée en plusieurs copies, notamment celles de Lansdowne House (Londres) et du musée de Berlin ; et le *Doryphore* (Naples), œuvre vraisemblablement de son âge mûr, marque le point culminant de la régulière ascension accomplie, toujours en droite ligne, depuis le *Kyniscos*. Or, cette statue-modèle, où les formes humaines paraissent comme soumises aux règles d'une sévère architecture, sans rien perdre cependant de la fraîcheur et de la spontanéité de la vie ; ce type accompli du jeune étalon dorien, à la tête solide et

carrée, au torse massif, aux membres puissants, qui s'avance d'une marche si naturelle, avec une telle expression de calme et d'aisance, et nous fait si bien deviner, sans y penser lui, la force et la santé et le parfait équilibre de sa magnifique jeunesse : nous savons qu'il n'y faut point voir, à proprement parler et au sens complet du mot, une création de Polyclète. Ce « *Canôn* », ainsi qu'on l'appelait glorieusement, parce qu'il était la mise en pratique des principes posés dans le Traité des proportions que le maître avait écrit sous ce titre ; ce bronze souverain, où les données fournies par une scrupuleuse étude du réel ont été revisées en vertu d'un système abstrait de rapports et de nombres (dérivé peut-être des spéculations pythagoriciennes), n'a dû l'existence, assurément, qu'au génie de Polyclète et à l'heureuse union en ce génie de l'observateur et du calculateur, de l'artiste et du théoricien : mais les principes posés avec tant d'autorité et si magistralement appliqués par Polyclète existaient déjà avant lui dans son école, seulement il n'y existaient que d'une manière diffuse, et son mérite a été de les dégager, de les préciser, d'en prendre conscience pour lui-même et d'en procurer à tous la perception la plus éblouissante d'évidence. Bref, étant vrai que l'art de Polyclète fut la gloire suprême de l'école d'Argos, il ne l'est pas moins que cet art, en son fonds, résulte des tendances et du travail antérieur de l'école ; il apparaît comme le couronnement d'un édifice, dont la construction a

été l'œuvre de plusieurs générations, mais du commencement à la fin a toujours été rigidement inspirée par le même esprit.

Au « traditionnalisme » de Polyclète s'oppose l'« individualisme » de Pythagoras et de Myron. La carrière de Pythagoras, commencée vers 490, n'était pas close encore en 450 ; et Myron, plus jeune de quinze ou vingt ans, devait être, au milieu du ve siècle, dans le plein de son activité et de son renom. L'un et l'autre ont eu l'amour passionné, peut-on dire, de la figure humaine représentée agissante, en des attitudes qui dérangent l'équilibre normal du corps et la pose naturelle des membres : c'était là une conception de la statue, contraire de celle qui réglait les productions de l'école d'Argos. Et, d'une façon plus générale, en raison de ce que l'école d'Argos était, entre toutes les écoles, la plus attachée à ses traditions et à sa discipline, c'est à un tel esprit personnifié en Polyclète que s'opposait directement l'esprit d'indépendance de Pythagoras et de Myron. Mais, eux-mêmes, ne se rattachent-ils à rien dans le passé ? Voici, je crois, une réponse plausible. Nous rappelions tout à l'heure comment, en partant de certaines figures les plus voisines du *Doryphore*, on remonte, par une série graduée et sans interruption, jusques au κοῦρος de l'époque archaïque ; ce type primitif est à la base du développement principal de la statuaire ; à le reprendre inlassablement pour le faire plus juste et plus correct, puis à glisser peu à peu le

mouvement dans ses membres et la souplesse dans son torse, sont occupés, génération après génération, la grande majorité des sculpteurs. Or, dès le VIe siècle, tandis que régnait toujours l'universelle loi de la frontalité, des audacieux quelquefois s'essayèrent à des figures « antifrontales » ; ils méconnurent la loi du fil à plomb ; ils voulurent atteindre, avant la correction des formes, à la liberté du mouvement. Leur impatience était prématurée, mais combien louable ! puisqu'elle révélait déjà cet amour de la vie et cet esprit d'ardente recherche, qui devaient donner sa sève à l'art grec. Eh bien, c'est de ces novateurs aux noms inconnus que procèdent, il me semble, Pythagoras et Myron. Quand ils parurent, la statuaire était presque adulte, en possession de la plupart de ses moyens ; et ils pouvaient donc, sans trop de risque, suivre leurs préférences pour les sujets tout d'action et de mouvement. Aussi fournirent-ils des modèles entièrement neufs de la statue d'athlète : discoboles lançant le disque, pugilistes levant le poing, coureurs en pleine course, c'est à dire « instantanés » de coureurs ou de pugilistes ou de discoboles, dans lesquels l'acte représenté devient l'essentiel de la représentation. En d'autres sujets même que les sujets athlétiques, ils affirmèrent leur goût pour une statuaire mouvementée et, à l'occasion, violente : Pythagoras exécutait un *Philoctète* infirme, traînant le pied ; Myron montrait un *Marsyas* devant Athéna, rejetant le corps en arrière, avec un brusque arrêt des jambes et

un brusque geste des bras ; et, dans ces figures de la légende héroïque ou de la mythologie, comme dans leurs athlètes, tous deux cherchaient des rythmes nouveaux, fondés, non pas sur la naturelle harmonie des membres, mais, au contraire, sur leur disharmonie accidentelle et momentanée.

Pythagoras, le plus ancien des deux, touchait encore à l'archaïsme ; et, si ses hardiesses n'en furent que plus méritoires, on devine que sa réussite dut pourtant être moins complète. Nous connaissons mal ses œuvres (des bronzes, toujours), que les textes mentionnent en assez grand nombre ; on commence seulement aujourd'hui à discerner ce qu'il est possible de lui attribuer dans les sculptures non identifiées encore de nos musées, et, par exemple, on a émis l'opinion qu'un marbre conservé à Rome, au palais Valentini, pouvait être une copie de son *Philoctète*, disons mieux : de son *Boiteux*, comme les anciens l'appelaient d'un très expressif surnom. — Nous ne connaissons aussi que fort imparfaitement les productions de Myron : entre autres, son célèbre *Ladas* nous manque ; de son *Persée*, la tête émerge à peine. Mais le *Marsyas* (Latran) et surtout le *Discobole* suffisent, heureusement, pour caractériser en ses traits les plus originaux le génie de leur auteur et lui fixer sa place. Le *Discobole* de Myron (Rome, palais Lancelotti) n'est pas un moindre chef-d'œuvre que le *Doryphore* de Polyclète, et on ne saurait imaginer, exécutées presque dans le même temps, deux statues d'un

Fig. 9. — Aurige de Delphes.

Musée de Delphes.

esprit plus différent. L'un et l'autre artiste est parti de l'observation le plus intensément précise de la nature ; l'un et l'autre a ensuite soumis les résultats de son observation au plus exigeant contrôle et au plus savant calcul : là s'arrête toute ressemblance entre eux. Car, pour Myron, dans ce bronze, il s'agissait de montrer, plutôt qu'un athlète, une action athlétique ; or, une action ne s'idéalise pas. Polyclète subordonnait le mouvement à la pose, son but étant de créer des corps humains qui déployassent, du front jusqu'aux orteils, une beauté surhumaine, et l'on peut dire que le calme même de leur attitude faisait partie de leur idéale perfection. Au contraire, le *Discobole* est tout mouvement, n'existe que pour et par le mouvement. Les formes de cet athlète ne prétendent point donner à la nature une leçon de beauté ; elles se contentent d'être appropriées le plus justement possible à l'action qu'il accomplit. La pose n'est pas calculée en vue de faire valoir d'admirables contours ; elle est commandée jusqu'en ses moindres éléments, avec la plus inflexible rigueur, par l'action en train de s'accomplir. Et, comme une telle action détermine une suite d'attitudes très diverses, le souci principal du sculpteur a été de choisir, entre toutes les phases successives, celle qui fût le plus caractéristique, le plus propre à évoquer en notre esprit l'action totale, en même temps qu'à manifester l'étendue de l'effort dépensé.

Ce n'est donc point là une création idéale : au lieu que Polyclète tend à s'élever au dessus du réel, Myron ne vise qu'à serrer de près le réel et à le fixer en des termes clairs, précis, qui frappent juste et fort. S'il n'est pas un réaliste pour l'aspect physique de ses personnages, car il ne recherche pas le détail individuel, encore moins l'accidentel, il en est un par l'emploi qu'il fait du corps humain, par le genre de vie dont il l'anime et le genre de mouvement auquel il le plie, se maintenant là dans les strictes limites du concret. Aussi bien, cette grande différence qu'il y a entre lui et Polyclète s'aperçoit en raccourci, mais tout entière, dans l'opposition de deux mots simplement. Le *Doryphore* ne doit son nom habituel qu'à une circonstance extérieure, sans rapport avec l'esprit de l'œuvre ; le vrai nom du célèbre bronze de Polyclète est celui qu'avait fini par lui donner l'admiration des anciens : le « *Canôn* », le Modèle, le Type ; nom qui exalte les formes et proportions, l'harmonie et eurythmie du corps, et qui semble oublier le motif traité. Pour l'œuvre rivale, nul autre nom n'a jamais pu exister et nul autre ne saurait convenir que ce nom de *discobole,* qui, au contraire, indique d'abord l'existence d'une action et l'espèce d'action figurée, et n'ajoute rien à cela, parce que cela seul compte. Ainsi, un nom abstrait, impliquant recherche d'une beauté idéale et heureux succès de cette recherche, désignait dans l'antiquité le chef-d'œuvre de Polyclète ; un nom concret, évoquant une

certaine action énergique, désigne la plus notable statue que nous ayons de Myron.

Avec les types athlétiques de Polyclète et avec les *Discobole* ou les *Marsyas* ou les *Ladas* de Myron, la statuaire venait, dès le milieu du ve siècle, d'atteindre le sommet, le haut sommet d'où l'horizon apparaît de toutes parts dégagé et large. Elle n'avait plus qu'à recueillir, abondants et variés, les bénéfices de sa longue, patiente et méthodique préparation : car les calmes figures polyclétiennes, aux attitudes simples, aux gestes lents et pondérés, contenaient en soi la science la plus forte de la structure humaine, jointe à la science la plus délicate du rythme, cependant que les brusques figures myroniennes, non moins calculées sous leur apparence de prime jet, s'élançaient d'un seul bond jusqu'à l'extrême du mouvement et de l'action violente. — Nous allons voir que, vers le même temps, la sculpture décorative produisait, à son tour, des œuvres éclatantes.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE DÉCORATIVE AU Ve SIÈCLE AVANT LE PARTHÉNON

Les frontons du temple d'Artémis (ou d'Aphaia) à Ægine[1]. — Les frontons et les métopes du temple de Zeus à Olympie. — Les métopes du temple d'Héra à Sélinonte.

Entre 470 et 460, presque simultanément, durent être terminés, à Ægine et à Olympie, deux grands temples doriques, dont la décoration mérite d'ocuper une place éminente dans l'histoire de la sculpture grecque. Celui d'Ægine était consacré, soit à Artémis ou à une obscure déesse locale, du nom d'Aphaia. Celui d'Olympie était le temple même de Zeus, le premier en importance religieuse du sanctuaire olympique.

Construit à la pointe nord-est de l'île, sur un

1. Ce chapitre était écrit quand a paru l'*Ægina* de M. Furtwængler. Ce que j'y ai dit des sculptures d'Ægine vise la restauration des frontons, telle qu'on l'admettait jusqu'à ce jour. Je n'en change rien, les affirmations fort nouvelles apportées par M. Furtwængler ne pouvant ni être acceptées d'emblée, ni être discutées en quelques pages d'un petit livre comme celui-ci.

promontoire élevé, le temple æginète dominait et ses ruines dominent encore toute la mer en face de l'Attique. De cette place un spectateur, en 480, eût pu voir, à sa droite, la flotte des Perses contourner le cap Sounion, puis remonter le long de la côte athénienne, et, à sa gauche, la flotte des Grecs se ranger près de Salamine pour la grande bataille. Nul endroit meilleur ne pouvait donc être choisi par les Æginètes, qui s'étaient si bien distingués au combat, quand ils voulurent élever sur leur sol un monument qui fût leur remerciement au ciel. Car telle paraît avoir été l'origine de ce temple, et les sujets de ses frontons sont de nature à la confirmer.

On admet que ceux-ci représentaient : à l'est, la légende du combat livré par Télamon, le héros d'Ægine et de Salamine, contre Laomédon, roi de Troie ; à l'ouest, la légende homérique du combat livré autour du corps de Patrocle entre les Grecs, conduits par Ajax fils de Télamon, et les Troyens, conduits par Hector. Légendes pour nous ; mais pour les Grecs, c'était l'histoire de leur passé, et d'un passé toujours vivant. Hérodote n'expose-t-il pas, au début de son récit, que l'expédition contre Troie fut un des antécédents des Guerres médiques ? Les héros de jadis guerroyant à deux reprises, génération après génération, contre les Troyens ; Thésée et ses compagnons luttant contre les Amazones ; enfin, les Hellènes du ve siècle, brisant sur mer et sur terre l'invasion perse : autant d'épisodes de la vieille hosti-

lité entre le Grec et le Barbare. De même que, pour les théologiens de notre moyen âge et, en conséquence, pour les artistes, la Bible est une perpétuelle figure de l'Évangile, ces faits du temps passé étaient pour les Grecs une préfiguration du temps présent, et les anciennes histoires reprenaient vie et fraîcheur aux événements d'hier. D'ailleurs, combien de choses étaient restées pareilles, à travers les siècles ! N'était-ce pas une Amazone encore, cette Artémise, la reine de Carie, alliée de Xerxès ? et ne fut-ce pas un combat d'avance narré par Homère, que celui qui se livra, dans une escarmouche préliminaire de la bataille de Platées, à qui prendrait ou retiendrait le cadavre et l'armure d'or du général perse Makistios ? — Mais cette fusion du passé et du présent est particulièrement étroite aux deux frontons du temple æginète, si les chefs du parti grec sont bien, dans l'un, *Télamon*, et, dans l'autre, *Ajax*. Car les Hellènes, au matin de Salamine, avaient appelé à leur aide les deux héros Salaminiens, le fils et le petit-fils d'Æaque l'Æginète, cependant qu'un vaisseau retournait à Ægine pour en ramener les esprits d'Æaque et des autres Æakides. Comme Thésée à Marathon, Télamon et Ajax avaient combattu à Salamine : il était donc à propos d'évoquer leurs exploits d'antan contre le Troyen, sur un temple que venait de faire surgir la victoire remportée avec leur secours contre le Perse ; et ils y représentaient leur race et leur pays, ils y commémoraient la bravoure des Æginètes,

de ceux d'autrefois et de ceux de maintenant, tous ensemble.

Les deux frontons, consacrés à des sujets pareils, étaient composés du même nombre de figures ; et, pour l'arrangement de celles-ci, ils étaient, à peu de chose près, la répétition l'un de l'autre. Dans chacun d'eux, les personnages se correspondaient avec une symétrie absolue, à droite et à gauche du guerrier renversé au milieu, autour de qui et à propos de qui se faisait le combat ; et le point central de la composition était une seconde fois marqué par la figure d'*Athéna* debout, Athéna la belliqueuse, soufflant son ardeur aux combattants, présente à leurs âmes, quoique invisible à leurs yeux mortels. Mais, autant la ressemblance était complète entre les deux, qu'il s'agisse des motifs choisis ou de l'arrangement général ou de la plupart des détails, autant les qualités et l'esprit de l'exécution sont différents. S'il faut bien croire qu'une seule et même maquette a servi pour les deux à la fois, sans autre changement que de légères et peu nombreuses variantes, il est plus certain encore que l'exécution fut remise à deux ateliers distincts, dont les maîtres avaient chacun sa manière nettement définie et franchement différente de celle de l'autre.

En effet, les sculptures du fronton Ouest sont d'un aspect très archaïque pour leur date : la construction du visage, le dessin des yeux et de la bouche, le sourire qui bride les lèvres, le naïf fignolage des che-

velures, tout chez elles sent l'art du VIe siècle. Que l'on redresse sur ses pieds le blessé étendu dans l'angle à gauche et qu'on lui rende l'attitude frontale, on verra qu'une telle figure est plus proche voisine qu'on ne l'eût attendu, *a priori,* de la statue funéraire dite « *Apollon* » *de Ténéa,* laquelle est attribuée aux environs de 550; les formes générales de ce vieil « *Apollon* » se retrouvent en somme dans ce corps æginète un peu mince, un peu maigre, un peu trop léger de charpente et de chair. Les figures du fronton Est offrent, au contraire, des formes plus pleines, des membres plus vigoureusement musclés, des torses plus larges ; et, soit qu'on examine la structure des têtes ou le dessin de l'œil et celui de l'oreille, ou le caractère des physionomies, tous les traits principaux qu'on y constate sont de ceux qui n'apparurent dans l'art qu'après le VIe siècle. Choisissons, sur les deux façades, des personnages qui se correspondent exactement, et rapprochons ainsi, pour les comparer, les deux blessés qui remplissent chacun le coin à gauche, puis l'*Héraclès* du fronton Est et l'archer dénommé *Paris* du fronton Ouest, enfin les têtes des deux *Athéna :* c'en est plus qu'assez pour nous faire mesurer ces différences profondes de l'exécution. Il semble que, selon que les œuvres regardées proviennent de l'un ou de l'autre tympan, l'on remonte ou l'on descende d'une vingtaine d'années ; cependant, elles sont contemporaines. Mais l'écart de temps qui n'existe pas entre elles devait exister dans

Fig. 10. — Fronton Ouest du temple de Zeus a Olympie : Tête de la statue d'Apollon.

Musée d'Olympie.

l'âge des deux maîtres qui les produisirent : l'un, ayant fait son éducation de sculpteur au VIe siècle et destiné à rester, jusqu'au terme de sa vie, fidèle à l'ancienne pratique et au style ancien ; le second, né après 500, imprégné d'un goût nouveau, utilisant mieux sa faculté d'observation, tendant ailleurs les jeunes forces de son esprit.

Puisque l'un et l'autre fronton semblent avoir été exécutés d'après la même maquette, et que celle-ci, selon toute vraisemblance, fut fournie par l'un des deux exécutants, lequel des deux a été ainsi l'inventeur de la décoration entière ? Je crois qu'on doit désigner le sculpteur du fronton Est, à cause que ses qualités se montrent mieux d'accord avec certains traits de l'invention et de la composition. Par exemple, l'auteur de la maquette avait voulu des figures qui fussent vraiment en ronde bosse, autour desquelles le regard se sentît comme invité à tourner, et qu'on pût poser indifféremment de profil ou de face, ou de trois quarts : or, cette condition a été observée avec une plus franche aisance au fronton Est, tandis qu'elle a été, au fronton Ouest, remplie seulement à la lettre, mais non entièrement dans son esprit. D'autre part, un secret rapport se laisse entrevoir aussi entre le faire précis, étudié, minutieux, des figures de l'Est, et le parti pris de la composition, si calculée, si scrupuleusement équilibrée, impeccable en sa symétrie. Qu'il s'agisse de chacune de ces figures à l'Est, considérée isolément pour son exécu-

cution, ou de la commune disposition adoptée sur les deux façades, le même éloge vient aux lèvres, suivi de la même réserve : on découvre beaucoup de science et on sent un peu de froideur. — C'est qu'en effet l'implacable régularité de l'arrangement tient plus de la géométrie que de la vie, dans un sujet auquel conviendrait mieux un air de désordre. Il y a à la fois trop de correspondance et trop peu de liaison entre les deux partis opposés ; la figure immobile d'*Athéna* les sépare plus qu'elle ne les unit ; et dans chaque aile aussi, les personnages sont un peu trop indépendants les uns des autres, se prêtent trop aisément à être descendus de la corniche et mis chacun sur un socle bas, comme de véritables statues, en sorte que les deux frontons se réduisent un peu trop à une savante ordonnance de *statues* dans un grand cadre triangulaire. Mais, que cette ordonnance soit savante, que chaque détail y ait été pesé dans une balance de précision, que les difficultés suscitées par un tel cadre y aient reçu leur solution la plus directe, la plus simple et la plus claire, ce mérite est certain et il se révèle dans tout son jour et avec tout son prix aux yeux de qui, en examinant les frontons æginètes, n'oublie pas combien les œuvres similaires du VIe siècle manquaient encore d'un savoir si net et si sûr.

Les frontons du temple de Zeus à Olympie, probablement postérieurs de quelques années, font

avec ceux du temple æginète un grand contraste. Cette fois, les deux sujets traités étaient fort différents et donnaient à la décoration des deux façades les aspects les plus opposés ; mais, au contraire, les ressemblances dans la facture sont incontestables. Puis, ces figures colossales, bien que taillées séparément et n'adhérant pas au tympan, ressortissent davantage au genre du haut-relief qu'à la ronde bosse, et même peut-on croire que les petites maquettes fournies par l'auteur, et d'après lesquelles les blocs de marbre furent travaillés, n'étaient que des esquisses en relief sur un fond ; aussi, nulle des figures n'est-elle susceptible, comme à Ægine, d'être prise pour une *statue*. Enfin, autant l'exécution était là-bas attentive au détail, finie, méticuleuse et proprette, autant elle est ici large et sommaire, hâtive, voire négligée, et quelquefois insolemment fautive. Ils n'appartenaient donc certes pas à la même école, ces sculpteurs qui, presque dans le même temps, produisaient des œuvres si diverses ; et une telle diversité nous est un témoignage de plus, que l'heure était vraiment venue du libre essor en toutes les directions possibles, selon la poussée des tempéraments.

Sur la façade Est, le fronton représentait la légende de Pélops et d'Oinomaos : sujet heureusement choisi, puisque le lieu de la scène était l'Altis même d'Olympie, et que cette scène, outre qu'elle faisait revivre le héros éponyme du Péloponnèse, et rappelait l'institution par Pélops du concours des

quadriges, attraction suprême des Jeux olympiques, avait encore permis de dresser l'image de Zeus au front de son propre temple. *Zeus,* en effet, occupe le milieu du tympan ; invisible aux personnages des deux partis, qu'il sépare les uns des autres (comme l'*Athéna* des frontons æginètes), mais présent à leur pensée, invoqué et prié par eux en cet instant, il est le Juge et Maître avec la permission de qui leur destinée va s'accomplir. A sa gauche sont *Oinomaos* et sa femme *Stéropé,* à sa droite *Pélops* et sa future femme *Hippodameia;* ensuite, se correspondant selon l'obligatoire symétrie entre les deux ailes, le quadrige d'Oinomaos, entouré de trois serviteurs, et le quadrige de Pélops, qu'accompagnent aussi trois serviteurs ; enfin, allongées aux deux angles, deux figures d'homme, que les anciens se plurent à nommer *Alpheios* et *Cladéos,* comme si le sculpteur avait réellement voulu personnifier en elles les deux fleuves d'Olympie. — Malgré des incertitudes qui persistent quant à la place respective de plusieurs personnages, l'ordonnance est fixée ; nul changement éventuel dans le détail ne saurait plus modifier l'effet d'ensemble de cette vaste composition, très claire et très calme, dont tout l'intérêt se ramasse au centre, en ces cinq grandes figures debout, alignées et immobiles. Trop immobiles, a-t-on dit souvent, raides, inertes, monotones ! Non pas ; il faut bien plutôt les louer de cette absence de mouvement, par laquelle vient au spectateur l'impression d'un silence lourd,

d'un silence de recueillement et d'anxiété. Voyez, dans le coin de droite, l'homme couché par terre, le prétendu *Cladéos,* qui n'est pas un des acteurs de la scène et y assiste seulement : avec quelle intensité d'attention, la tête relevée et le cou raidi, les yeux fixes et les lèvres serrées, il guette, dirait-on, le déclanchement du Destin ! Son attitude suffirait à nous apprendre combien l'immobilité des personnages du groupe central est loin d'être de l'inertie, combien éloquent est leur silence et quelle tragique émotion recèle leur calme apparent. Or, ce calme, joint à la grandeur, ne faisait-il pas une belle harmonie avec l'imposante et sévère colonnade de l'édifice, et la gravité mystérieuse qui enveloppait une telle scène ne convenait-elle pas admirablement à l'entrée du temple de Zeus ?

Et c'est le même temple pourtant qui montrait, à son autre façade, les plus violentes, les plus brutales, les plus effrénées sculptures qu'on ait jamais vues. Le sujet était la bataille entre Lapithes et Centaures : légende étrangère aux traditions d'Olympie, et que l'artiste a donc choisie parce qu'elle lui plaisait et parce qu'il voulait sans doute que le deuxième fronton différât tout à fait du premier. C'est le moment où s'achève, dans une épouvantable explosion de fureur, le banquet de noces du roi Peirithoos ; le moment, comme écrivait savoureusement Mathurin Régnier,

> Où les Centaures souz, au bourg Athracien,
> Voulurent, chauds de reins, faire nopces de chien.

Oh oui ! ils sont chauds de reins, les Centaures d'Olympie ; ils ne sont plus que des étalons hennissants, qui bondissent, sabots levés, sur la première proie à leur portée. Mais les héros outragés ont vite saisi une arme, et soudain a surgi, pour les protéger dans leur juste cause, l'Archer divin, *Apollon (Fig. 10)*. Invisible, sauf pour nous spectateurs (ainsi que le *Zeus* du fronton Est), il est debout, au centre. A sa droite, *Peirithoos* frappe à grands coups de glaive sur le Centaure *Eurytion* qui violente *Déidamia (Fig. 11)* ; à sa gauche, *Thésée* brandit à deux mains la hache sur un autre Centaure qui violente une autre femme. Après eux, la terrible mêlée continue, dans chaque aile, jusqu'aux deux angles remplis chacun par deux figures féminines allongées à terre, qui regardent. A la furie des Centaures répond la colère des Lapithes ; contre les étreintes bestiales, les femmes se défendent avec des efforts de brutale vigueur ; un ouragan de passions contraires bouleverse ces seize figures (six Centaures, six héros, quatre femmes) qui se heurtent, se frappent, se mordent, se tirent, se repoussent... Et sur cette sauvagerie déchaînée, sur cette tuerie et cette violerie, se dresse, calme et superbe, l'Olympien, et s'étend le grand geste de son bras droit, geste si simple et d'un effet si puissant, qui ne signifie autre chose, il est vrai, que la protection dont le dieu couvre Peirithoos, mais qui prend invinciblement à nos yeux un sens plus étendu et nous apparaît comme l'acte

de souveraine volonté, capable d'apaiser d'un coup l'effroyable tumulte. — Mais, puisque c'est dans le triangle d'un fronton que roule ce tumulte, il est forcément limité et réglé ; cette ivresse de mouvement est en réalité soumise à un ordre rigoureux : les divers groupes se correspondent d'une aile à l'autre, pareils dans leur masse, dans leur adaptation au cadre, dans le nombre et la nature des personnages qui les composent ; et peu à peu on s'aperçoit qu'en ce deuxième fronton, tellement agité, il n'existe pas un moindre souci de la symétrie qu'au premier fronton, tellement reposé. Une fois sur le chemin de cette comparaison, on constate aussi que le groupe central formé par *Apollon, Peirithoos* et *Thésée* ressemble à celui que forment, à l'est, *Zeus, Pélops* et *Oinomaos ;* puis des têtes, des draperies, des attitudes se retrouvent les mêmes des deux côtés ; et surtout la facture est la même, avec ses grands traits sobres, ses plans accusés, son dédain du détail, son juste sentiment des effets larges, par quoi l'artiste a su exprimer non moins fortement, ici la fureur et là le calme, la violence animale poussée à l'extrême ou l'immobile majesté des dieux et des héros.

A l'auteur inconnu des frontons (car il faut écarter les désignations que Pausanias a faites de Paionios et d'Alcamène) doivent être aussi attribuées les douze métopes sculptées, qui, six d'un côté et six de l'autre, toutes consacrées aux *Travaux d'Héraclès*, décoraient l'entablement du prodomos et de l'opisthodomos.

L'exécution, moins brusque et moins hâtive que dans les frontons, comme il convenait à des tableaux bien plus petits, y garde les mêmes caractères de franchise, de mâle vigueur, de simplicité large et forte ; et, pour la disposition des lignes, n'est-ce point l'esprit du fronton Est qu'on retrouve dans la calme métope *Héraclès et Atlas*, dont le relief est construit suivant trois verticales parallèles, et au contraire l'esprit du fronton Ouest, dans la violente métope *Héraclès et le taureau*, dont les deux figures se coupent suivant les deux diagonales du carré ? Très semblables de facture, mais très variées d'aspect, bien que le personnage principal n'y change point, toutes ces métopes sont des modèles d'interprétation réaliste de la vieille légende héroïque : Héraclès, un pied sur le corps du *lion de Némée*, se repose un instant comme un bûcheron las ; il nettoie les *étables d'Augias* comme un vaillant valet, sous l'œil d'Athéna, pareille à une vigilante fermière ; les fabuleux *oiseaux de Stymphale*, il les présente à sa protectrice aussi simplement qu'un rustique chasseur offrirait un ramier, et Athéna elle-même, assise sur le rocher, a l'air d'une pastoure à cotillon court... — Donc, qu'il s'agisse des métopes ou des frontons, quel art sain et robuste, marchant droit, voyant net, éloigné de toute affectation ; peu ambitieux, il est vrai, de s'élever au dessus de terre, peu soucieux aussi d'animer d'une expression quelconque les physionomies et de montrer à travers le visage une âme ;

Fig. 11. — Fronton Ouest du temple de Zeus a Olympie : Déidamia et le Centaure Eurytion.

Musée d'Olympie.

mais sachant si bien planter debout les beaux corps vigoureux et mettre en eux une vie pleine, ample, superbe ! Puis, quel juste accord entre la façon de voir et la façon de traduire, entre la conception des sujets et les qualités de l'exécution, entre le caractère physique des figures et les défauts mêmes qu'on est en droit de reprocher au travail du ciseau ! Enfin, mérite capital pour des sculptures décoratives, ne sont-elles pas celles qui convenaient le mieux à la construction de l'architecte Libon d'Élis, au temple le plus vraiment dorique qu'il y ait eu, je veux dire à celui dont la masse puissante et sobre a été le plus selon le pur esprit de l'ordre dorique ?

Une mention est due aux quelques métopes qui subsistent de l'Héraion de Sélinonte et sont conservées à Palerme. Le temple ayant été achevé, semble-t-il, dans le deuxième quart du ve siècle, ses sculptures étaient contemporaines, en gros, de celles d'Ægine et d'Olympie. Elles gardent encore une saveur archaïque, qui, s'ajoutant à un certain goût de terroir, leur donne un agrément spécial, et elles intéressent jusque par leur matière même, calcaire commun, mais avec rajoutés de marbre blanc pour la tête et pour les pieds, mains et bras nus des figures féminines. A côté d'*Artémis et Actaion*, *Héraclès et l'Amazone*, etc., la plus connue de ces métopes représente *Zeus et Héra :* le rocher où Zeus est assis est l'indication que la scène se passe au sommet

d'une montagne, près du ciel, dans les nuées ; Héra, debout, écarte son voile, se découvre devant l'époux, avec une indicible expression de dignité et de pudique réserve ; et Zeus, qui déjà l'a saisie au poignet, se rejette un peu en arrière, admirant joyeux la beauté de l'épouse. Mélange de fraîcheur naïve et de grandeur, de tranquille réalisme et de poésie, un tel relief nous offre, sinon la traduction voulue, du moins l'équivalent du célèbre récit homériqne (*Iliade*, XIV, 152 sqq.) : Héra rejoignant Zeus sur le mont Gargaros, et la nuée d'or leur faisant une alcôve amoureuse.

Les œuvres de cette sorte n'ont assurément pas l'importance des vastes ensembles décrits tout à l'heure. Mais elles contribuent à établir quelle heureuse variété existait dès lors dans l'inspiration des artistes ; et puis, celles-là, plus que les grandes souvent, ont ce charme si pénétrant de la fleur nouvelle, qui vient tout juste d'éclore, et qui ainsi exhale son plus frais parfum, avant de s'être totalement déraidie. Quelque chose de ce qu'on a découvert jadis et tant loué chez les meilleurs des peintres italiens antérieurs à Raphaël, la droite façon d'aller au but, la simplicité et le naturel de l'expression, les maigreurs et duretés aussi de l'exécution, mais, effaçant ces défauts, un charme limpide de jeunesse, un aspect de claire santé, — c'est cela pareillement qui nous plaît dans certaines des productions *préphidiaques*, œuvres de statuaire ou de sculpture décorative.

CHAPITRE IV

TRIOMPHE DE L'ART ATHÉNIEN APRÈS 450. LE RÔLE DE PÉRICLÈS

A Athènes, pour la période 480-450, ni les ruines connues de nous, ni les textes anciens ne laissent supposer l'existence d'aucune grande construction décorée de sculptures, analogue aux édifices d'Ægine ou d'Olympie. Un luxe de ce genre était momentanément interdit aux habitants de l'Attique. Ruinés par l'invasion perse, ils avaient d'abord à rebâtir leurs maisons et leurs remparts dont il ne restait pas pierre sur pierre, à reconstituer dans la campagne leurs plants d'arbres, tous brûlés ou coupés au pied ; et ils avaient aussi la charge de continuer sur mer, avec leurs alliés de la Ligue maritime, la lutte contre le Barbare. Durant une trentaine d'années, cependant que leur puissance militaire et leur influence politique ne cessaient de croître, ils furent contraints de différer le trop coûteux embellissement qu'ils rêvaient pour leur ville ; et sans doute, plus d'un Athénien, après avoir contemplé ailleurs les temples nouveaux et leurs frontons

de marbre, éprouvait un crève-cœur au retour, quand il revoyait l'Acropole pareille à un piédestal vide : mais Périclès devait dédommager ses concitoyens de telles amertumes et procurer à l'orgueil national la plus magnifique réparation.

Nul chef d'État, jamais, n'a mieux mérité de l'art que Périclès ; nul n'a fait davantage, avec une vue plus claire et une volonté plus ferme, pour assurer à sa patrie l'éternel prestige que confèrent les grandes créations de beauté. Sans Périclès, l'architecture et la sculpture athéniennes n'eussent pas brillé au ve siècle d'un si incomparable éclat ; sans lui, les plus nobles des artistes athéniens n'auraient point pu donner la mesure de leur génie. Aussi, lorsqu'après avoir admiré sur l'Acropole ce que Renan appelait « l'idéal cristallisé en marbre pentélique », l'admiration fait place en nous à la reconnaissance pour ces hommes qui ont tant honoré l'humanité, c'est à Périclès le premier que doit s'adresser notre sentiment de gratitude.

Et d'abord, par lui furent réalisées les deux conditions préliminaires de la vaste entreprise : longue période d'une paix quasi complète et abondantes ressources en argent. L'an 449, en effet, Périclès arrêtait les hostilités avec la Perse, et il avait auparavant su retirer de Délos la caisse de la Ligue maritime, riche de plus de 5.000 talents (une trentaine de millions, équivalant à environ 240 d'aujourd'hui). Ainsi Athènes, heureuse et triomphante, pouvait

Fig. 12. — Buste de Périclès.

Londres, British Museum.

maintenant à loisir s'occuper de sa parure, et elle avait à sa disposition, outre ses ressources propres, outre l'argent qu'elle tirait des mines du Laurium et l'or qu'elle tirait des mines de Thrace, cette autre mine qu'était, dans l'Acropole même, la caisse fédérale, avec ses réserves accumulées et l'annuelle contribution que devaient toujours y verser les adhérents de la Ligue. Périclès régla de quelle manière employer ce retour de la paix et cet afflux de la richesse. L'ardeur jadis déployée pour la guerre, il la tourna vers cette besogne joyeuse qui consistait à s'accorder la juste récompense trop longtemps attendue, à faire disparaître sous une floraison de beautés neuves les ruines de 480, à fixer au front de la cité une auréole telle que toute l'Hellade en fût éblouie. On peut dire que le grand stratège fut alors la conscience même de sa patrie; les nobles aspirations du peuple athénien, ses hautes et légitimes fiertés, il les portait en lui, non pas diffuses et confuses, mais cristallisées et lumineuses, et il se trouva prêt, l'heure venue, à y donner pleine satisfaction. Rien ne le fit hésiter ni ralentir. Contre les attaques pourtant troublantes des partis hostiles, il sentait que l'avenir lui rendrait justice ; il voyait plus loin qu'eux ; il savait, lui, l'ami de l'aristocratique penseur Anaxagoras, qu'il y a au monde d'autres forces que les matérielles et les pondérables, et que des œuvres d'art, des constructions de luxe, en apparences superflues et fragiles, peuvent durer plus que de massifs remparts et

compter plus dans le bilan total de l'histoire d'un pays.

Donc, sans hâte fébrile, mais avec une rapidité qui témoigne que les projets avaient été déjà étudiés et que tout était mûr pour l'exécution, dans l'acropole et la ville et l'Attique entière, des statues se dressent et des monuments s'élèvent, comme autant d'hymnes glorieux où un peuple exprime sa reconnaissance envers le ciel et davantage encore chante son triomphe. Athènes offre en cet instant un merveilleux spectacle ; il faut en relire dans Plutarque (*Périclès,* XII sqq.) le récit abondant et coloré. C'est un étincellement d'activité, le bruissement d'or d'une ruche allègre sous le beau soleil de juin. Tous les corps de métier sont en mouvement ; toutes les énergies, toutes les intelligences coopèrent. Et quel goût, quelle mesure, dans ces entreprises diverses qu'on mène à la fois ou qui se succèdent ! Rien n'y sent la vanité du parvenu. Bien que l'on aille vite, on ne tolère nulle négligence, même cachée, et jamais travaux ne furent l'objet d'un soin si scrupuleux. Quoiqu'on veuille surpasser le reste de la Grèce, on ne songe pas à faire colossal ni écrasant ; on considère seulement ce qu'il convient. L'ordre et l'harmonie sont les seules voix écoutées. Chaque œuvre, en soi, doit donner le sentiment du parfait, et toutes ensemble doivent être comme les joyaux variés d'une parure complète.

Cette période de moins de vingt années, entre la

fin de la guerre contre les Perses et le commencement de la guerre du Péloponnèse, renferme le point le plus élevé qu'ait atteint la « courbe » du peuple athénien. Par un juste retour, les malheurs sans pareils qui s'étaient abattus sur ce peuple lui valaient maintenant une splendeur sans égale. Il n'y a nul paradoxe à dire que ce fut une chance excellente pour Athènes d'avoir été ruinée en 480 : restée intacte comme Ægine, elle n'aurait fait, après la victoire, qu'ajouter quelque nouvel édifice à ceux du VIe siècle. Et ce fut une bonne chance aussi, qu'elle n'ait pu réparer ses ruines tout de suite, à un moment où son art n'avait pas terminé sa croissance. Pour la sculpture particulièrement, les *Tyrannoctones* de Critios et Nésiotès, qui sont de 477, nous font deviner ce qu'auraient pu être les frontons d'un Parthénon construit dans la première moitié du Ve siècle : quelque chose d'intermédiaire entre ceux d'Ægine et ceux d'Olympie. Par contre, le relief d'Éleusis, *Déméter, Coré et Triptolémos (Fig. 13),* cette sculpture si grande et si simple, d'une noblesse si haute et d'une gravité si sereine, qui eût été digne d'accueillir le pieux visiteur à l'entrée de l'Acropole et de lui annoncer les marbres de Phidias, un tel relief, qu'on doit dater de 460 à 450, nous rend manifeste que l'art attique était alors arrivé presque à l'entière maturité, et qu'à peine avait-il besoin de la chaude caresse d'un dernier rayon encore. Trente années de jachère avaient préparé la plus belle des moissons.

Une génération nouvelle d'artistes avait poussé ; ils étaient nés à l'époque de Salamine et de Platées et de Mycale ; ils étaient les fils de glorieux vainqueurs ; ils avaient grandi dans une atmosphère d'allégresse et de fierté : avec quelle âme ne devaient-ils pas offrir les inspirations de leur cerveau et le travail de leurs mains, afin de magnifier la patrie ! Quand ce fut le temps, Périclès distingua entre eux les meilleurs, et leur imposa pour chef à tous Phidias.

« C'est Phidias, écrit Plutarque, qui donnait des instructions concernant le tout et qui exerçait, au nom de Périclès, la surveillance générale... » Voilà de quoi il faut aussi que le monde soit reconnaissant à Périclès : il a nommé Phidias « stratège » de l'art athénien, en sorte que les créations nouvelles ont été toutes unies et harmonieuses, sans disparate, sans dissonance, et toutes vraiment attiques d'esprit, parce qu'en toutes rayonnait le génie de l'homme qui fut la plus haute incarnation de l'esprit attique. Et combien nécessaire cette discipline, en un tel moment, où le nombre des entreprises obligeait à recruter des équipes mêlées et attirait quantité d'ouvriers étrangers, formés aux écoles les plus diverses ! Athènes la capricieuse, prompte aux défiances et à la désaffection, devait, il est vrai, se fatiguer un jour de cette trop bonne fortune d'avoir Phidias pour ordonnateur de sa beauté ; mais, quand elle commença d'être ingrate, elle pouvait le devenir sans grand dommage pour elle : le principal de l'œuvre était

Fig. 13. — Relief d'Éleusis : Déméter, Triptolémos et Coré.
Athènes, Musée national.

accompli. — Car cette œuvre, répétons-le, fut achevée en un temps court. « Le plus surprenant, dit Plutarque, ce fut la rapidité du travail. » En cela se reconnaît évidemment la forte volonté de Périclès, qui pressentait peut-être que jamais plus la cité ne retrouverait ni le loisir, ni les ressources, ni l'essor d'à présent. Et lui du moins, il remplit son rôle entier; jusqu'au bout, il resta le chef, parfois discuté, cependant obéi.

Aussi bien, comment les Athéniens en grande majorité n'eussent-ils pas suivi avec joie ce chef, qui avait étanché leur soif de puissance et de gloire, et qui maintenant leur donnait une Acropole plus splendide qu'ils n'eussent osé la désirer, et revêtait toute l'Attique d'une robe blanche de temples? Durant cette vingtaine d'années, que les grands blocs ne cessèrent d'être charriés du Pentélique vers Athènes, quelle dut être maintes fois la légère griserie heureuse d'un concitoyen de Périclès, regardant autour de soi et songeant!... Voir sortir de terre, si vite, sur l'Acropole le Parthénon et les Propylées et le temple d'Athéna Niké, dans Athènes l'Odeion et le Métroon et l'Héphaisteion, et d'autres temples dans le reste de l'Attique; voir se dresser à l'intérieur de ces temples des statues d'ivoire et d'or, et à l'extérieur des statues de marbre ou de bronze; se souvenir qu'il n'y avait là précédemment que des ruines, des traces d'incendie, des murs étayés, des abris provisoires; et réfléchir que ces monuments admirables

sont tous et tout entiers un pur produit de l'Attique : leur matière comme l'esprit qui l'anime, la beauté enclose en eux comme le marbre dont ils sont faits ; et puis, les comparer mentalement à ceux d'ailleurs, moins précieux ou moins grands ou d'une moindre délicatesse : se rappeler le gros calcaire des édifices d'Ægine ou d'Olympie, qu'il a fallu cacher sous du stuc, ou bien se dire qu'aucun des sanctuaires de la Grèce ne s'ouvre par de si majestueux Propylées ;... divine et inépuisable jouissance d'orgueil qu'offrait à l'Athénien son Acropole ressuscitée, l'Acropole d'où s'aperçoit là-bas, vers le couchant, Salamine !... Alors, dans les mêmes termes à peu près qu'employa le Florentin Giovanni Ruccellai pour dire son bonheur d'être concitoyen et contemporain de Cosme de Médicis, l'Athénien devait « remercier les dieux de l'avoir créé Hellène et non Barbare ; de l'avoir fait naître dans cette province d'Attique, la plus digne et la plus noble de l'Hellade et donc de toute la terre habitée, et dans cette ville d'Athènes, la plus illustre et la plus brillante de l'humanité entière ; enfin, de l'avoir fait vivre dans le plus glorieux âge que la cité eût connu depuis sa fondation, dans l'âge où elle a été conduite à l'apogée de sa fortune par la pensée et la volonté de l'incomparable Périclès ».

Mais qu'est-il besoin d'emprunter au *Zibaldone ?* Citons plutôt Périclès lui-même. Presque au terme de la vie, parlant d'Athènes aux Athéniens, il leur

disait (d'après Thucydide, II, 41) : « ... Notre ville est *l'école de la Grèce...* Seule de toutes les cités, on la trouve, après examen, *supérieure encore à son renom...* Nous serons dans les temps à venir, comme nous le sommes dès maintenant, *objet de l'admiration du monde...* » Que Périclès ait prononcé de telles paroles, non par outrecuidance, mais avec la lucide conviction qu'Athènes venait, en effet, de porter le flambeau jusqu'à une hauteur inaccessible à toute autre cité, et qu'il ait ainsi tranquillement annoncé le jugement définitif de l'histoire, cela ne saurait que grandir davantage à nos yeux le mérite de son rôle, et renforcer notre sentiment de gratitude pour l'homme sans qui l'Acropole n'eût pas été celle que nous connaissons et sans qui Phidias n'eût pas été Phidias.

CHAPITRE V

PHIDIAS

I. STATUES D'ATHÉNA ET DE ZEUS

Ce qu'on sait de la vie et de la carrière de Phidias. — Ses trois statues d'*Athéna* sur l'Acropole : la *Lemnia*, la « *Promachos* », la *Parthénos*. — Le *Zeus* d'Olympie. — Premières indications sur les caractères de l'art de Phidias.

La Grèce ancienne fut à la fois très insoucieuse de conserver les détails vrais de la vie de ses grands hommes et fort experte à y suppléer ensuite par des histoires inventées. Nous ne savons quasi rien de précis sur Phidias ; en revanche, autour de son nom s'enroulèrent d'importunes légendes. Deux mots d'Aristophane, mal interprétés et développés avec exagération, sous l'influence peut-être d'un ressouvenir de la mort de Socrate, nous ont valu un récit mélodramatique de la fin du grand sculpteur. Il ne convient pas d'entretenir ces végétations parasites.

En réalité, on ignore comment mourut Phidias, autant qu'on ignore quand il naquit. Ceci seulement est certain : qu'il était Athénien, que son père s'ap-

pelait Charmidès, et qu'il avait pour frère le peintre Panainos ; qu'il fut honoré de l'amitié de Périclès, par quoi il obtint tout ce que pouvait ambitionner son cœur d'artiste, mais naturellement encourut (comme Anaxagoras et Aspasia) des inimitiés dangereuses ; que son *Athéna Parthénos* fut inaugurée en 438, qu'elle est plus ancienne que le *Zeus* d'Olympie, et plus récente que la *Lemnia* et la « *Promachos* », lesquelles ne sont cependant pas antérieures à 450 ; enfin, qu'après 438, au moment où son génie était au zénith, il eut ce qu'Aristophane appelle « une mauvaise affaire » et, banni, se réfugia en Élide. Et ceci, en outre, est très probable : qu'il était attendu là où il se réfugiait, parce qu'on avait dû déjà lui faire des propositions pour Olympie ; que le *Zeus,* entrepris sans retard, était terminé en 432 ; et que, cette année-là même, mourut Phidias. En somme, quelques rais de lumière nous guident après 450 ; l'ombre est complète avant. Mais cette ombre nous cache-t-elle beaucoup de choses importantes ? Je ne le crois pas ; sur des indices à la vérité faibles, et pour des raisons qui ne sont peut-être que des impressions, j'admettrais volontiers que la vie et la carrière de Phidias ont été relativement courtes, qu'il n'avait pas dépassé la trentaine en 450, et que sa production avant cette date n'a donc pu être considérable.

Un examen rigoureux des diverses mentions concernant ses œuvres prouve d'abord que le nombre

de celles-ci a été très grossi. Après qu'on a écarté ce qui était sans conteste le bien d'autrui, et supprimé aussi les attributions par « on dit », il y a lieu encore de reviser certaines des attributions positives dont Pausanias est le seul garant. Pas plus que la statue chryséléphantine d'*Athéna* à Pelléné, la pseudo-chryséléphantine d'*Athéna Areia* à Platées ne devait être de Phidias ; ni davantage le marbre d'*Aphrodite Ourania* à Athènes ; ni, ce qui est d'un intérêt particulier, le grand *ex-voto* delphique de treize figures ensemble (*Miltiade,* avec *Apollon* et *Athéna* et dix héros attiques), toutes les treize signalées par une inscription comme provenant « de la dîme du butin fait à Marathon ». Il reste l'*Aphrodite Ourania,* statue d'ivoire et d'or, à Élis, et les deux bronzes de l'*Anadoumène* à Olympie et de l'*Amazone* à Éphèse, trois œuvres pour lesquelles nul doute n'apparaît possible. L'*Aphrodite* d'Élis, qui devait être une statue de dimensions ordinaires, peut fort bien avoir été exécutée à Olympie, concurremment avec le *Zeus,* entre 436 et 432. Quant à l'*Anadoumène* (dont on voudrait reconnaître une copie dans le *Diadoumène Farnèse* du British Museum), et quant à l'*Amazone* (dont une copie aussi subsisterait, moins la tête, dans l'*Amazone Mattei* du Vatican), tout indice de date fait défaut, et on a licence de les placer avant 450. Mais cela ne suffit pas pour rallonger de façon notable la carrière de Phidias. Et on ne saurait non plus tirer un grand parti, à ce point de vue, de la tradition sui-

vant laquelle il aurait été peintre avant d'être sculpteur ; car, puisqu'on ne citait aucune œuvre de son temps de peintre, c'est donc que ce temps avait été court. On imagine assez bien que Phidias adolescent se soit senti attiré d'abord vers l'art qu'illustrait, à Athènes même, Polygnote, d'autant plus qu'il pouvait y être incité par l'exemple de son frère Panainos, celui-ci étant selon toute apparence son aîné ; mais, assurément, les quelques années — faisons large mesure — durant lesquelles il aurait manié le pinceau (dans le temps peut-être, vers 460, où Polygnote, Panainos et Micon travaillaient à décorer la stoa de Peisianax, devenue par eux la *Poikilé stoa*), ces années-là ne furent certes point perdues pour son éducation d'artiste, et, au contraire, elles ne purent que servir à l'élargissement de son génie plutôt qu'en retarder l'épanouissement. Bref, il n'y a pas motif de croire que Phidias ait commencé sa carrière longtemps avant 450 ; et, si on est tenté d'objecter qu'il eût ainsi été bien jeune pour le grand rôle que lui octroya Périclès, on se rappellera que Raphaël avait vingt-six ans à peine quand le pape Jules II fit de lui son peintre préféré, et qu'il avait trente ans juste quand Léon X commença de l'accabler sous les exigences d'une faveur encore plus complète.

En tout cas, les quelques dates et les quelques détails biographiques et les quelques œuvres dont nous soyons sûrs, se ramassent dans la période postérieure à 450. Le seul Phidias que nous connais-

sions, c'est, peut-on dire en abrégé, le Phidias de Périclès : celui que le choix de Périclès mit au premier rang entre les artistes d'Athènes, et qui, par la manière dont il justifia cette confiance, se mit lui-même au premier rang entre les artistes de toute la Grèce ; celui qui a travaillé, de 450 à 438 ou 437, pour l'Acropole, et ensuite, jusqu'en 432, pour Olympie. Et les seules productions de Phidias qui soient maintenant autre chose qu'un nom, qui nous soient restées plus ou moins accessibles, et sur lesquelles seules, en conséquence, doive être fondé notre jugement ; ces œuvres, aussi peu nombreuses qu'elles sont considérables, se laissent énumérer en cinq mots, à savoir : pour la sculpture décorative, le *Parthénon ;* pour la statuaire, les trois *Athéna* de l'Acropole, *Lemnia,* « *Promachos* », *Parthénos,* et le *Zeus* d'Olympie.

Vers 450, les colons athéniens de Lemnos — les « Lemniens », ainsi qu'on les appelait — voulurent, dans un sentiment à la fois de piété et de patriotisme, consacrer une belle offrande à la patronne de la cité. Ils firent donc exécuter par Phidias, puis dresser sur l'Acropole une statue d'*Athéna* en bronze ; et lorsqu'on usa de surnoms, plus tard, afin de distinguer entre elles les principales effigies de la déesse réunies au même lieu, celle-là, qu'avaient offerte les « Lemniens », fut appelée *Lemnia*. Elle a été conservée en diverses copies de marbre, que M. Furtwængler a su

Fig. 14. — Tête d'une statue d'Athéna, d'après la Lemnia de Phidias.

Musée de Bologne.

identifier ; et, grâce à l'heureuse combinaison d'un torse du musée de Dresde avec une tête du musée de Bologne *(Fig. 14)*, elle revit aujourd'hui sous une forme quasi complète : nous devons déclarer, en effet, que cette hypothèse de M. Furtwængler, non unanimement acceptée d'abord, a pour elle le plus haut degré de vraisemblance, depuis que la grave objection qu'on lui opposait, touchant la structure et l'expression de la tête, a été écartée, ou plutôt muée en un argument favorable par la remarque de M. Studniczka, que des proportions et un caractère analogues se retrouvaient chez quelques-unes des copies de la Parthénos, notamment dans l'exemplaire de Madrid, au Musée du Prado.

Sans bouclier, tête nue, l'égide en écharpe retenue par une seule agrafe, son casque dans la main droite, sa lance transportée à sa gauche et ne lui étant plus ainsi qu'un appui pour son bras, la *Lemnia* dut apparaître aux Athéniens, en sa nouveauté, comme la personnification de leur ville, libre enfin, après si longue guerre, de déboucler un peu le harnois. Ayant guidé son peuple au triomphe, la voici rentrée chez elle, la divine souveraine de l'Acropole : on reconnaît bien la vaillante qu'elle est, à la fierté virile de son attitude ; mais cette vaillance est à présent détendue, au repos, et, par un autre effet de la même cause, la ferme assurance du regard tombant de haut se mitige d'un air d'affabilité, dû au vif mouvement familier de la tête qui se tourne et

s'incline. — Cette tête a une beauté pure et fraîche, délicieuse, qui enchantait les connaisseurs dans l'antiquité et nous séduit encore aujourd'hui, nous qui ne la voyons que par l'intermédiaire d'une copie. A elle était due la célébrité de la *Lemnia ;* elle attirait parfois, les détournant de leur chemin, jusques aux copistes de la *Parthénos ;* c'est elle toujours que l'on vantait, à l'exclusion du reste de la statue. Et il est vrai que le corps ne méritait pas un éloge particulier : quelque manque de proportion dans le bas des jambes, un soupçon de raideur dans le torse, un excès de carrure des épaules, et enfin une indication non tout à fait suffisante des formes sous le vêtement (dernière trace d'un défaut déjà signalé chez l'*Aurige de Delphes*), ce sont là autant de fils menus qui rattachent l'œuvre à l'art du passé, et témoignent que la main du sculpteur n'était pas alors entièrement affranchie. Mais, si on est par là incité à croire que la *Lemnia* fut un des premiers bronzes de Phidias, combien le genre d'attrait de la tête porte encore plus les signes de la jeunesse ! Car cette adorable tête, virginale et fière, semble beaucoup moins issue d'une science experte, mûrie, qui raisonne et calcule, que du jaillissement spontané d'une inspiration toute fraîche. Elle est la fleur suave et très rare, qu'il arrive à un artiste de cueillir une fois dans le matin de sa carrière, et dont il chercherait en vain plus tard à retrouver la pareille de nouveau, parce que l'éclat et le parfum et la rosée qui rendaient unique cette

fleur, ce n'était, à son insu, que la projection hors de lui de la jeunesse même de son âme d'artiste.

Une similitude notable dans les dimensions, dans la pose, dans le geste des bras, et une petite ressemblance aussi dans les traits du visage ont conduit à rapprocher, voire à associer l'*Athéna* de Dresde-Bologne et l'*Apollon du Tibre (Fig. 15)*; celui-ci serait une copie d'un bronze de Phidias, antérieur à 450. Attribution bien hasardée, je crois, et qui d'ailleurs n'aboutirait qu'à un assez mince résultat, s'il est vrai que, dans cet *Apollon*, l'élève d'Hégias apparaîtrait davantage que Phidias même, et qu'en tout cas la statue n'offre point ce caractère de création personnelle et neuve qui donne à la *Lemnia* un prix singulier.

La *Lemnia*, c'est pour nous le printemps du génie de Phidias. Tout de suite après vint l'été, la saison des grandes œuvres puissantes et radieuses. La première d'entre elles fut une *Athéna* encore, haute d'environ 7^{m} 50 (9^{m} avec le piédestal), qui dominait l'acropole et la ville, et dont on voyait de loin en mer scintiller le cimier doré du casque et la pointe dorée de la lance. Celle-là fut, à l'époque romaine, surnommée *Promachos*; à tort, ce mot impliquant une attitude que n'avait pas la statue; l'appellation *Enoplos* aurait été plus juste. On sait à quelle place, entre les Propylées et l'Érechtheion, se dressa, probablement vers 448, aussitôt finies les hostilités avec

les Perses, le bronze colossal de Phidias ; on en connaît l'aspect sommaire par des monnaies athéniennes ; enfin, il est très possible, mais non certain pourtant, que le grand *torse Médicis* ou *Minerve Ingres* (Paris, École des Beaux-Arts) en ait été une copie réduite, laquelle, transportée à Rome, y serait devenue un modèle pour d'autres copies, telles que les deux exemplaires conservés à Séville. — Casque en tête et bouclier au bras, l'égide attachée en cuirasse et la lance empoignée à mi-hampe par la main droite, cette *Enoplos*, pareille à une vigilante sentinelle, offrait, après la *Lemnia*, une seconde et différente personnification de la cité athénienne : exécutée, réellement ou censément, avec le prix d'un butin fait sur le Barbare dans la récente guerre, on devait y voir le symbole de la force militaire d'Athènes, de cette force qui s'était sans cesse accrue par la guerre même, et que de belles victoires avaient consacrée. Or, c'est à sa puissance matérielle que la cité était redevable de la paix présente et des abondantes ressources qu'elle allait employer pour sa parure : ainsi se complète le caractère symbolique prêté par nous à l'*Enoplos*, puisque c'est autour d'elle, et comme sous la protection de son bouclier, que furent faits, à partir de 447, tous les travaux de décoration de l'Acropole nouvelle.

De l'une à l'autre des trois *Athéna* de Phidias, il existe une gradation frappante en ce qui touche à la

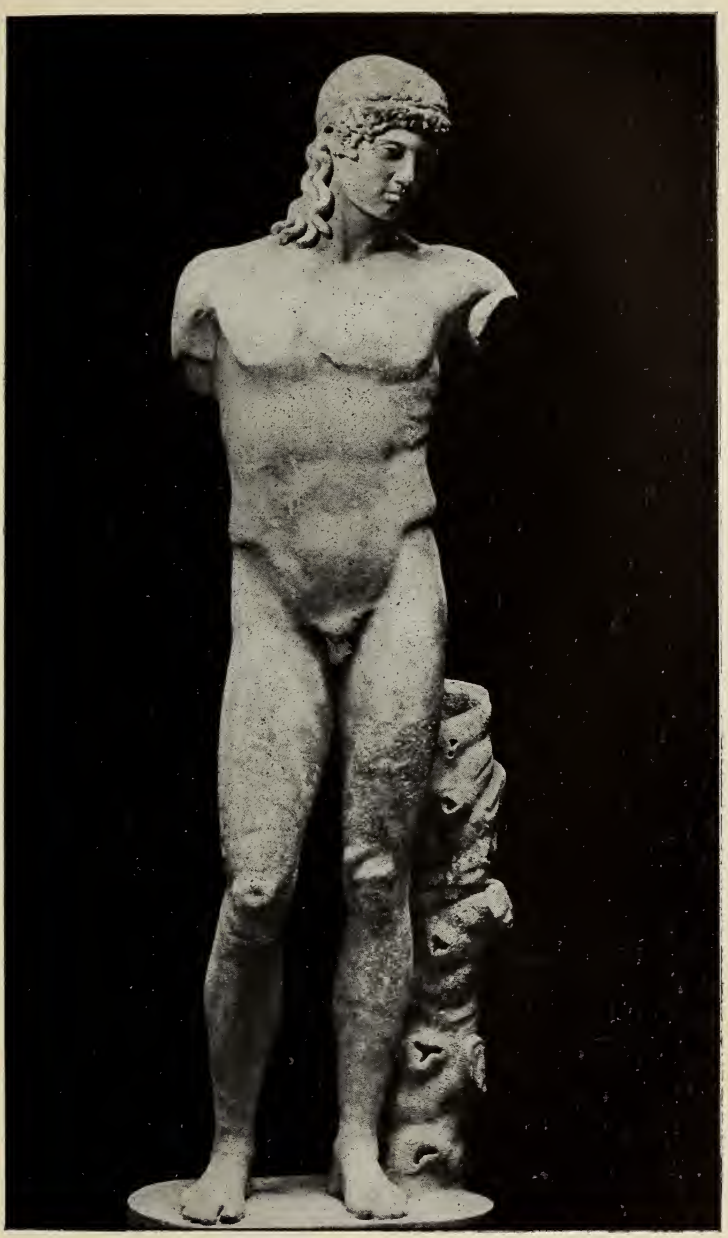

Fig. 15. — Statue d'Apollon.

Rome, Musée national.

fois leur importance matérielle et leur valeur officielle. A la *Lemnia*, haute de deux mètres, et simple offrande d'un groupe de citoyens, succède la colossale « *Promachos* », offrande de la cité entière, trophée d'une gloire qui était l'œuvre et le patrimoine de tous ; puis, en 438, est inaugurée l'énorme et précieuse *Parthénos*, faite d'ivoire et d'or, mesurant 10 mètres environ, et 12 avec son piédestal, ayant sur elle un poids d'or de quelque 1.150 kilogrammes, soit, en monnaie, près de 4 millions, équivalant à une trentaine d'aujourd'hui : suprême hommage, qui ne devait plus être dépassé, de l'État athénien à la déesse patronne et éponyme d'Athènes, en laquelle s'unissaient l'idée religieuse et l'idée patriotique.

Au fond du Parthénon, dans ce demi-jour des temples grecs, plus favorable que la pleine clarté aux délicats assemblages de pièces rapportées, soit collées ou agrafées sur une forme de bois, qu'étaient les grandes idoles chryséléphantines, l'*Athéna* de Phidias offrait une vision d'une surnaturelle splendeur. L'ivoire faisait la douce blancheur polie de son visage, de ses bras nus et de ses pieds ; l'or faisait l'éclat de sa chevelure, de son péplos, de l'égide que fermait un gorgoneion d'ivoire ; et son casque à trois cimiers était à lui seul une étonnante pièce d'orfèvrerie, du plus raffiné travail, de la plus luxueuse décoration. La main droite étendue portait une *Niké* d'ivoire et d'or, haute de $1^{m}80$ à $1^{m}90$, une vraie statue ; la main gauche s'appuyait sur le bou-

clier, dressé verticalement, contre l'intérieur duquel se déroulait à demi le grand serpent *Érichthonios,* gardien et mystérieux génie de l'Acropole ; du même côté gauche, entre le serpent et la déesse, la haute lance, que la main ne pouvait pas tenir, reposait contre l'épaule un peu obliquement. Au côté extérieur du bouclier, était figurée en relief une *Amazonomachie,* tandis qu'à l'intérieur une *Gigantomachie* était peinte ; sur la tranche épaisse des sandales, d'autres reliefs montraient des scènes d'une *Centauromachie.* Enfin le piédestal, richement orné, présentait sur son devant un large bandeau de sculptures, dont le sujet était la création et la toilette, la mise en vie et en valeur, parmi vingt dieux et déesses réunis, de *Pandora,* la première femme. — Telle nous connaissons la *Parthénos,* grâce aux renseignements des textes anciens, puis à des copies diverses, plus ou moins réduites, qui se complètent ou se corrigent l'une l'autre : les deux statuettes d'Athènes, dites *Athéna Lenormant* et *Athéna du Varvakeion (Fig. 16),* la statuette de Madrid, la grande statue signée du nom d'Antiochos (Rome, Musée national), celle dite *Minerve au collier* (Louvre), d'assez nombreuses têtes (Berlin, Ny Carlsberg, Louvre) provenant de statues analogues, et ensuite les deux médaillons d'or de Koul-oba (Saint-Pétersbourg) et la célèbre intaille en jaspe rouge (Vienne), signée du graveur Aspasios.

Ces copies sont impuissantes, il est vrai, à nous

rendre ce qui, dans l'impression produite par l'original, tenait aux dimensions mêmes du colosse, au rapport de celles-ci avec la hauteur du naos et l'écartement de sa double colonnade, aux effets de couleur obtenus par les teintes naturelles ou artificielles des différentes matières employées ; à nous rendre surtout la sensation de magnificence et de mystère à la fois, qui devait résulter du rayonnement des matériaux précieux, lorsqu'ils s'éclairaient à l'approche douce de la lumière glissant horizontalement depuis la porte ouverte jusqu'au fond du temple. Mais, du moins, l'ensemble de ces copies nous restitue les lignes et détails extérieurs de l'œuvre ; et l'idée qu'a voulu réaliser l'artiste s'y manifeste clairement. En accumulant sur la *Parthénos,* au risque de la charger un peu, toutes ses parures de femme et tous ses attributs de déesse, en érigeant sur sa main une symbolique *Niké,* en lui donnant une attitude droite et fixe, presque un peu raide malgré le léger ploiement d'une des jambes, Phidias a su magnifiquement exprimer, dans cette nouvelle et dernière représentation de la patronne d'Athènes, le caractère de grandeur souveraine qui convenait pour la divine habitante du Parthénon. La *Lemnia* était une Athéna familière : celle-ci est Athéna en majesté. La « *Promachos* » était une Pallas guerrière, une Athéna militante : celle-ci est Athéna triomphante. Avec une dignité grave et un calme auguste, elle reçoit, environnée

de splendeur, le perpétuel hommage que lui doit son peuple ; et son peuple, en lui apportant cet hommage, éprouve un intime orgueil à reconnaître en elle la figure de la Cité même, au moment précis de sa plus haute prospérité et de son plus radieux éclat.

Phidias atteignit pourtant à un degré d'idéal plus élevé encore, selon le jugement des anciens, dans le *Zeus* d'Olympie, qu'il exécuta de 437 ou 436 à 432, avec la collaboration de son frère, le peintre Panainos, et de son élève Colotès. Que ne possédons-nous, pour ce *Zeus,* l'équivalent de la moindre copie en marbre de la *Parthénos !* Car ce n'est pas assez d'avoir les minuscules reproductions, complètes ou partielles, qu'on trouve sur des monnaies d'Élis, ni ces quelques têtes diverses, provenant de statues dont les auteurs s'étaient plus ou moins souvenus et inspirés du type créé par Phidias : telle la très belle tête du IVe siècle, récemment découverte à Mylasa en Carie, et passée de la collection Arndt au musée de Boston *(Fig. 17)*. Jusqu'à ce jour, nous n'avons donc guère, pour nous renseigner, que les documents littéraires, notamment la description que Pausanias a faite du prodigieux chef-d'œuvre.

Prodigieux d'abord par les dimensions, qu'explique seule l'envie d'éclipser la statue du Parthénon. Celle-ci était grande autant que l'avait permis le souci de la maintenir en juste proportion avec l'édifice

Fig. 16. — Statuette d'Athéna, dite du Varvakeion, d'après la Parthénos de Phidias.
Athènes, Musée national.

qui la renfermait; or, à Olympie, quoique le plafond fût plus bas et que la travée médiane fût d'un tiers moins large, le dieu mesurait, *assis,* environ 12 mètres de haut, et 14 avec son piédestal ! Il occupait la largeur entière de la travée, il n'aurait pu se dresser sans trouer le plafond, ni franchir la porte de son temple autrement que de biais et en se pliant ! Une si visible disproportion, certainement imposée à Phidias, menaçait d'être funeste pour son œuvre : mais, au contraire, son génie sut en tirer une expression saisissante de grandeur. — Zeus sur son trône tenait dans la main droite, tout comme l'*Athéna* du Parthénon, une *Niké* d'ivoire et d'or, et dans la main gauche son sceptre que terminait en haut un aigle. Le visage, les bras et le torse, les pieds étaient d'ivoire ; d'or, la chevelure et la barbe, les sandales, puis la grande draperie qui enveloppait les jambes et, après avoir remonté derrière le dos, venait retomber en avant, par dessus l'épaule gauche. Le sceptre était fait d'un assemblage de divers métaux précieux ; le trône était composé d'ivoire et d'ébène, d'or et de pierres fines; la draperie d'or avait été, par une sorte de niellage polychrome, brodée de figures et fleurie de lis : en tout cela apparaît avec évidence la recherche d'un certain effet de couleur, qui était accru encore par l'habile disposition, devant la base, d'un dallage noir, entouré de cette clôture pleine en marbre blanc, que décoraient, sur la face intérieure, des peintures de Panainos. Des motifs

variés, en ronde bosse et en relief, faisaient au trône une ornementation des plus luxueuses : figures de *Nikés* dansantes, d'*Horés,* de *Charites,* de *Sphinx;* reliefs dont les uns célébraient les concours athlétiques d'Olympie, et les autres représentaient le meurtre des *Niobides* ou l'histoire d'*Héraclès* et ses compagnons aux prises avec les *Amazones.* Le tabouret sous les pieds du dieu était porté par deux lions d'or et développait en relief une seconde *Amazonomachie,* celle qui était plus spécialement attique et constituait un des exploits de *Thésée.* Enfin, sur le front de la base, un dernier relief, tout en or, montrait *Aphrodite* surgissant de la mer, accueillie par *Éros* et couronnée par *Peithô,* en présence d'une auguste assemblée d'Olympiens.

Ce décor abondant, et presque débordant, des parties accessoires, n'altérait pas le caractère de simplicité qu'offrait la personne même du dieu, calmement assis, torse nu, ses cheveux lisses ceints d'une couronne dont le modèle avait été pris au feuillage mince de l'olivier. L'opposition était voulue ; elle acheminait l'esprit, après les premières minutes d'éblouissement et de stupeur, vers le plus haut sommet de la conception de Phidias. Formidable par ses dimensions qui attestaient sa puissance physique, entouré d'un luxe évocateur du merveilleux palais d'or qu'habitent les Immortels, Zeus — c'était là sa vraie grandeur — révélait par son aspect une âme supérieure à ces signes matériels de sa

divinité. Non seulement il demeurait calme et simple au milieu d'un triomphal appareil, mais sa physionomie était toute mansuétude ; il n'apparaissait point en dieu redoutable, « amonceleur de nuages » ; non plus que sa main ne tenait la foudre, son regard n'annonçait un prochain froncement de sourcils ; on le voyait tout puissant, et on le sentait bon ; en lui on reconnaissait, selon les mots de Dion Chrysostome, « le dieu de paix, suprêmement doux, dispensateur de l'existence et de la vie et de tous biens, le commun père et sauveur et gardien de tous les hommes ». Ainsi, Phidias semblait n'avoir employé des proportions si colossales et mis en œuvre tant de matériaux précieux, que pour mieux faire ressortir une beauté purement morale, de l'espèce la plus rare dans l'Olympe, d'où ne s'épanchaient pas à l'ordinaire l'indulgence et la bonté. Le Zeus qu'il montrait incomparable de puissance et d'éclat, tel que se le forgeait l'imagination populaire, il lui avait en même temps attribué une qualité d'âme, qu'on peut dire d'essence humaine : et c'est par là, par ce quelque chose d'humain, qu'il avait su grandir le divin, créer cette image souveraine d'un *Maître* des dieux et *Père* des hommes, dont le type devait rester unique dans l'art grec.

Ses colosses d'or et d'ivoire constituaient, dans l'antiquité, le principal titre d'honneur de Phidias. Dépassant de beaucoup par la taille et le luxe tout ce

que la Grèce avait connu en ce genre jusqu'alors, œuvres d'une technique accomplie et d'un art qui laissait loin derrière soi les mérites de la technique, ce n'était pas seulement de splendides idoles : sous leur enveloppe précieuse vivait, sinon la divinité elle-même, du moins la plus noble Idée qui eût jamais animé et relevé l'habituelle figuration anthropomorphique des personnes divines. Les témoignages des anciens sont, sur ce point, fort significatifs. Celles des statues de Phidias qui représentaient des types empruntés à la simple humanité ne provoquèrent qu'une approbation sans enthousiasme : on ne faisait pas un éloge particulier de son *Anadoumène,* et on préférait l'*Amazone* de Polyclète à la sienne. La *Parthénos* et le *Zeus*, en revanche, de quelle admiration et de quel pieux respect n'ont-ils pas été entourés, tant que dura la pensée de la Grèce antique ! L'auteur du *Zeus* et de la *Parthénos,* disait-on, avait ajouté à la religion, parce qu'il avait montré ce qu'étaient la beauté et la majesté des dieux; il avait trouvé le modèle de leur grandeur suprême, non hors de lui, mais en son propre esprit ; et c'est en suivant l'inspiration de son génie qu'il avait trouvé d'eux une image telle qu'on aurait cru qu'il avait été admis à les voir en face.

Cependant, Phidias n'avait ni créé des formes ou des attitudes nouvelles, ni inventé de nouveaux attributs, susceptibles de mieux caractériser l'être divin. Les éléments matériels de ses compositions existaient

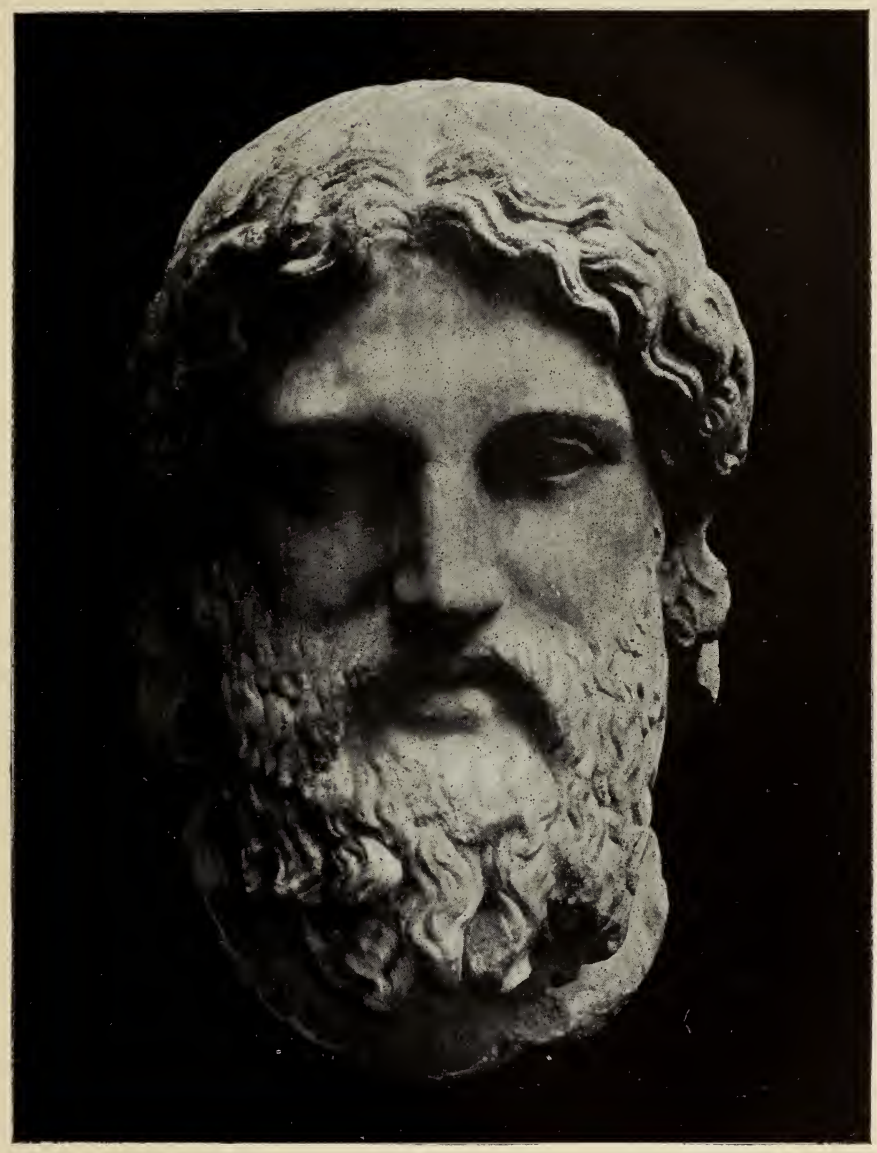

Fig. 17. — Tête d'une statue de Zeus, inspirée du Zeus de Phidias.
Musée de Boston.

déjà dans le répertoire de l'art grec ; on les devait au travail antérieur des diverses écoles : mais il appartint à Phidias, d'abord de les porter à ce degré d'achèvement d'où se dégage pour le public comme une impression de certitude, puis de leur donner une signification, une éloquence, une âme selon la nature de son génie. Et ces grands résultats s'obtinrent sans apparence d'effort, avec une facilité souple qui aurait fait presque oublier la puissance du coup d'aile. En ce qui concerne, par exemple, le détail qui nous est le mieux accessible dans la *Parthénos*, et plus généralement dans les trois *Athéna* de l'Acropole, à savoir leur vêtement, pareil à très peu près de l'une à l'autre, il est vrai que certaines œuvres plus anciennes nous offrent déjà un semblable péplos, mais auquel manque cet accent de naturelle aisance, de noblesse innée et de souveraine dignité, tout ce qu'allait justement communiquer à la draperie la main de Phidias, main en possession d'un merveilleux secret pour unir à la sobriété l'ampleur et à la simplicité la grandeur. Au même titre que la draperie, les attitudes et les gestes étaient à la fois déjà connus et pourtant neufs, leur nouveauté venant de ce qu'ils contribuaient à rendre sensible une vie intérieure, non encore exprimée par aucun sculpteur. Bref, l'essentielle beauté de ces statues n'était réellement autre que le rayonnement de l'âme qui les habitait, et qui, elle-même, représentait le plus haut idéal qu'artiste grec eût conçu des dieux de la Grèce. — Cette mystérieuse émana-

tion du dedans au dehors, par quoi était créée autour de *Zeus* ou de l'*Athéna* une sorte d'atmosphère olympienne, évidemment nous ne pouvons plus en éprouver l'effet direct ; mais tout ne s'en est pas évanoui cependant, car c'est quelque chose de cette atmosphère qui flottait aussi, qui flotte toujours, sur les marbres du Parthénon.

CHAPITRE VI

PHIDIAS

II. LES SCULPTURES DU PARTHÉNON

De la part prise par Phidias aux travaux du Parthénon. — Les sujets des diverses sculptures : quel lien existe entre eux. — Les métopes. — Les frontons. — La frise. — Caractères principaux de l'art de Phidias.

On ne trouve pas expressément nommé dans les textes l'auteur des sculptures du Parthénon. Mais rappelons cette phrase de Plutarque, déjà citée en partie : « C'est Phidias [dans les entreprises artistiques postérieures à 450] qui donnait des instructions concernant le tout et qui exerçait au nom de Périclès la surveillance générale, bien qu'on eût pour les divers travaux de grands architectes et d'illustres artistes ». Et ensuite, ayant mentionné que l'*Athéna* chryséléphantine était officiellement reconnue comme œuvre de Phidias, Plutarque ajoute : « D'ailleurs, tout dépendait de lui en quelque sorte, et, comme nous l'avons dit, il avait la haute main sur tous les artistes, parce qu'il était l'ami de Périclès ». Or, le Parthénon (*Fig. 18*) fut

le principal et le plus significatif des édifices nouveaux, la plus belle et la plus riche fleur de ce bouquet de monuments dont se parait la cité : à cette œuvre, pour la réussite de laquelle Périclès dut employer toute sa volonté et son intelligence, l'ami de Périclès dut nécessairement mettre tout son génie et son cœur. — Cependant, puisqu'on travaillait encore au Parthénon en 432 et que Phidias n'était plus à Athènes après 437, nous sommes bien obligés de reconnaître qu'il demeura étranger, du moins pour l'exécution, aux travaux accomplis de 437 à 432. Oui, mais quels furent ces travaux? et en revient-il une grosse part à la sculpture? Un récent examen de la question m'a convaincu qu'il s'agit plutôt de ces multiples besognes finales, à savoir : cannelurage des colonnes, ravalement des murs et du stylobate, décoration peinte à l'extérieur et à l'intérieur, patinage à la cire (*ganosis*) des parties non peintes, polychromie et patinage des figures sculptées, confection des deux portes colossales et très luxueuses pour les deux entrées de l'édifice. En 438, la construction étant finie (car, cette année-là, aux grandes Panathénées, fut inaugurée la statue), les métopes et la frise étaient déjà sculptées ; quant aux frontons, je croirais volontiers que celui de l'Est avait été activé et qu'il était en place pour la fête d'inauguration, tandis que celui de l'Ouest a pu tarder un peu. Mais, en tout cas, j'estime très probable que Phidias, lorsqu'il fut banni en 437, ne laissait point derrière lui

Fig. 18. — Vue actuelle du Parthénon, prise du Sud-Est.

une œuvre inachevée, c'est à dire que ce qu'il restait alors à exécuter des sculptures du Parthénon, si toutefois il en restait quelque chose, était une quantité insignifiante, pour laquelle d'ailleurs le programme d'exécution était arrêté et n'offrait point de prise à aucune initiative artistique nouvelle. Et vraiment, un laps de dix années (447-437) peut-il être considéré comme trop court, après que Plutarque nous a signalé justement la « surprenante rapidité » avec laquelle furent accomplis les travaux ordonnés par Périclès ?

Les sculptures qu'ajouta Phidias au temple dont Ictinos avait dessiné l'architecture, se partagent tout naturellement en trois suites : les quatre-vingt-douze métopes de l'entablement extérieur; deux frontons; et une frise qui enveloppait le naos entier, se substituant d'abord aux triglyphes et métopes sur l'entablement du pronaos et de l'opisthodomos, puis se continuant le long des murs latéraux. Si on réfléchit que les métopes étaient en haut relief avec saillie de $0^{m}25$, et que dans chacune le champ sculpté mesurait $1^{m}20$ sur $1^{m}27$; que la longueur des frontons à l'intérieur du triangle était de $28^{m}35$, leur hauteur au milieu de $3^{m}45$, et qu'ils étaient remplis par des figures en ronde bosse; que la frise en bas relief, haute de 1 mètre, se développait sur une longueur de presque 160 mètres; on aura d'après ces chiffres une vue immédiate de l'importance matérielle de

l'œuvre. Mais il faut, en même temps, considérer la distribution claire et simple de ces sculptures autour de l'édifice, et on ressent alors l'impression d'une juste plénitude, sans manque ni excès : ce n'est pas la sobriété un peu trop apparente des temples d'Ægine ou d'Olympie, l'un n'ayant que ses frontons sculptés, l'autre ses frontons et douze métopes seulement, et ce n'est pas non plus la prolixité dont l'art ionien a laissé maint exemple; c'est une décoration à la fois pleine et mesurée, qui atteint, mais ne dépasse pas les exactes limites assignées par le genre de l'architecture, et où se reconnaît donc, dès l'abord, avant nul examen des sujets choisis et de l'exécution, une des maîtresses qualités de l'esprit attique.

Puis, cette décoration offre un caractère d'unité qui n'existe à un pareil degré, il s'en faut, dans aucun autre des grands temples de la Grèce, parce que les divers éléments dont elle est composée ramènent la pensée toujours vers Athéna : c'est à l'histoire d'Athéna que sont empruntés les sujets des deux frontons, et c'est une des cérémonies de son culte en Attique qui a fourni le sujet de la frise; les quatorze métopes de la façade Est racontaient la *Gigantomachie,* où Athéna joue un grand rôle, que les Athéniens tenaient naturellement pour le principal; les quatorze de l'Ouest racontaient l'*Amazonomachie*, qui fut une des gloires de Thésée, le héros athénien protégé d'Athéna; une suite de neuf métopes au milieu du côté Sud paraît avoir été consacrée à la légende

Érichthonienne, et on y voyait même figuré l'antique *xoanon* de la Polias; une ou deux autres suites, du côté Nord, paraissent avoir servi à narrer la chute de Troie, terme de tant de combats où les guerriers sentaient sur eux le souffle ardent de la belliqueuse Pallas; enfin, à trois reprises, dans les métopes du milieu du côté Nord et dans les dix ou douze à chaque bout du côté Sud, revenaient des scènes de la *Centauromachie,* qui comptait aussi parmi les exploits de Thésée et rappelait encore, aux Athéniens du moins, la protectrice de leur principal héros. Remarquons que plusieurs des sujets choisis pour les métopes, à savoir ces fabuleux combats contre *Géants*, contre *Amazones* et contre *Centaures,* se retrouvaient également, ciselés ou peints, sur le bouclier et les sandales de la *Parthénos;* et une telle répétition était comme un renvoi d'écho entre le dedans et le dehors. Bref, tout le décor sculpté de l'extérieur du temple nous parle, en termes plus ou moins directs, de Celle dont le simulacre occupait l'intérieur; la divine habitante du Parthénon s'y révélait partout présente, de sa personne ou en souvenir; et il n'y eut, nous l'avons dit, pas un autre temple grec dont le dieu ait été l'objet d'une semblable et aussi complète glorification. Or, cette idée dominante, qui rattache les unes aux autres et groupe en un bel ensemble harmonieux des scènes très variées d'apparence, est assurément la plus propre à nous confirmer que tout avait été conçu, en effet, par une

inspiration unique, et tout ordonné par une volonté unique.

Peut-être n'a-t-on pas toujours rendu exacte justice aux métopes du Parthénon. Le voisinage des frontons et de la frise est redoutable pour ces tableaux petits, isolés, ne comportant guère qu'une couple de personnages. Puis, la plupart ont été détruits, notamment ceux des façades, dont on peut croire qu'ils n'étaient pas les moins soignés dans leur exécution, et, sur les longs côtés, tous ceux qui étaient le plus nouveaux par les motifs et le groupement des figures; en sorte que nous ne possédons plus que des épisodes de *Centauromachie,* sujet sur lequel l'art grec n'a pas assez craint de nous blaser. Mais il faut ne pas oublier quelle était primitivement la riche diversité de l'ensemble, ni avec quelle aisance l'auteur avait su, passant d'un sujet à un autre, éviter la monotonie et raviver l'attention près de faiblir; surtout, il faut considérer que des métopes, même sculptées, ne cessent pas d'être des pièces d'architecture, et qu'elles prennent de cet office un caractère que n'ont pas les autres sculptures. Aujourd'hui, les métopes survivantes du Parthénon sont vraiment des *disjecta membra,* et leur rôle architectural est en partie méconnu : on en saisira mieux l'importance, si, faisant un retour au temple de Zeus à Olympie, on se rappelle à quel point, dans cette forte construction, la nudité des métopes de l'entablement extérieur s'accor-

dait bien avec la mâle austérité de tout l'édifice. Un accord non moins heureux, et plus délicat, existait au Parthénon entre l'accent détendu, adouci, harmonieusement élégant de la construction dorique et la souple animation de ces métopes qui, sur les quatre côtés, quatre-vingt-douze fois, faisaient alterner avec l'immuable géométrie des triglyphes l'imprévu de petites scènes vivantes. Qu'on les supprime en pensée, ce n'est pas seulement un décor sculpté qui disparaît : il est certain que l'impression causée par l'architecture même du temple s'en trouve gravement modifiée. Tel fut le rôle essentiel (bien plus directement architectural que celui de la frise, voire des frontons) que jouaient au Parthénon les métopes et en quoi consistait leur premier mérite.

Mais elles étaient, en outre, de nobles sculptures, dignes du temple qui les avait suscitées ; et, détachées de ce temple, elles demeurent précieuses. Quelques-unes des survivantes sont d'admirables morceaux, d'une beauté de composition qu'égale la beauté du travail ; et toutes, elles témoignent de la plus rare aptitude pour varier, sans effort, sans jamais sortir du simple et du vrai, le banal motif d'un Lapithe luttant contre un Centaure, et pour remplir avec cette couple de combattants le cadre monotone, presque aussi haut que large, pour le remplir dans la mesure convenable, sans le déborder ou y laisser trop de vide, et de manière telle que rien ne nous fasse sentir la gêne de cette tâche malaisée.

— Par contre, l'exécution n'a pas toujours une égale qualité, et dénonce clairement que les artistes qui y besognèrent ensemble étaient passablement différents par l'âge et le talent : il y en avait d'excellents et de moindres ; il y en avait des jeunes qui pouvaient avoir appris leur métier de Phidias lui-même, et il y en avait des vieux qui gardaient des traditions de l'archaïsme, tout comme, dans leur costume, peut-être restaient-ils fidèles à quelque mode surannée. Mais des inégalités de ce genre sont fréquentes ; on n'en ferait donc pas tant grief aux métopes du Parthénon, sans le voisinage des frontons et de la frise, où ces divergences sont devenues insignifiantes, quand elles n'ont pas entièrement disparu. Ce n'était pas les métopes qui, à ce point de vue, constituaient une exception ; c'était plutôt ces frontons et cette frise, en lesquels la quasi parfaite unité de la facture s'explique probablement parce que Phidias dut éliminer de son atelier certains des sculpteurs recrutés d'abord, puis, sur les restants et sur les nouveaux venus, exercer par son prestige personnel une assez forte prise pour les unifier tous dans l'interprétation fidèle de sa pensée.

Les sujets des frontons étaient : à l'Est, la miraculeuse naissance d'Athéna ; à l'Ouest, la dispute entre Athéna et Poseidon pour la possession de la terre attique. Ruiné en grande partie, peut-être dès le ve siècle de notre ère, réduit à quelques figures des

deux bouts, qui ne font ensemble pas la moitié du total primitif, le fronton de la façade principale ne se laisse pas restituer en son intégrité ; l'autre, au contraire, dont il subsiste beaucoup moins encore, nous est cependant connu tout entier, parce que, demeuré presque complet jusqu'en 1688, il fut dessiné avant le néfaste jour où il vint s'écraser lamentablement sur le sol.

De ce dernier fronton, nous pouvons dire que Phidias en cueillit le sujet dans l'Acropole même. L'imagination des Athéniens avait su ménager à leur amour-propre de belles jouissances ; c'en était une des plus vives, que de se figurer Athéna et Poseidon, ces grands dieux, devenus rivaux à cause de la maigre et rocheuse Attique ; et comment douter de cette rivalité, puisque, près de l'Érechtheion, verdoyait toujours l'olivier créé par Athéna, et qu'à côté se constatait dans le roc la fente du coup de trident, et dormait l'eau de la *thalatta ?* Or, le fronton, non loin de ces « signes sacrés », montrait la scène telle qu'elle s'était passée aux âges lointains : Athéna et Poseidon viennent de frapper le sol ensemble, l'une avec sa lance, et l'olivier est né, l'autre avec son trident, et le flot salé a jailli ; derrière chacun d'eux attend son char, celui d'Athéna conduit par Niké et escorté d'Hermès, celui de Poseidon conduit par une Néréide et escorté d'une autre figure féminine, peut-être Iris ; ensuite, dans chaque aile, se succèdent les divers assistants, qu'il serait hasardeux de vouloir tous

nommer et reconnaître, mais qui, naturellement, devaient être les antiques héros des légendes locales. — Le plus remarquable trait de cette composition est la non existence d'une figure centrale, pareille aux deux *Athéna* des frontons d'Ægine, au *Zeus* et à l'*Apollon* des frontons d'Olympie. En place de l'unique figure, qui partageait la scène et avait le défaut de n'agir pas et d'être censée invisible aux acteurs réels, il y a cette fois deux personnages principaux d'égale importance et tous deux agissant, posés de chaque côté de la ligne médiane ; mais le milieu ne reste pourtant pas vide, il est on ne peut mieux rempli, au contraire ; car ce qui l'occupe, c'est les manifestations de la puissance des deux rivaux, le double prodige accompli, qui est vraiment toute l'action, définit la querelle divine et en annonce l'issue. Ainsi se trouvait atteinte la plus heureuse solution dont fût susceptible l'ardu problème de la composition d'un grand fronton.

On admet que le même parti avait déterminé l'arrangement des deux figures principales, dans l'autre fronton ; et l'esquisse suivante doit concorder avec l'aspect sommaire qu'avait la scène. Le miraculeux enfantement vient d'avoir lieu ; la hache d'Héphaistos a délivré le cerveau de Zeus, et Athéna, vêtue et armée, telle dès le premier instant qu'elle sera toujours, a surgi dans la lumière de l'Olympe ; déjà une Niké, planant au sommet du tympan, la couronne. Zeus, assis un peu à gauche (par rapport

Fig. 1ç. — Fronton Est du Parthénon, aile droite : groupe de Dioné et Aphrodite.

Londres, British Museum.

au spectateur) de la ligne médiane, regarde devant lui, à droite de cette ligne, l'auguste fille de sa pensée. Le petit intervalle entre lui et elle, juste au milieu, et au dessous du vol de la Niké, n'est vide qu'en apparence ; car quelque chose d'immatériel l'occupe, dont l'esprit est tout de suite saisi, à savoir l'*idée* de ce prodige inouï qui, avec une rapidité d'éclair, vient de s'accomplir là. Il a eu pour témoins les grands dieux assemblés ; mais nous ne pouvons plus aujourd'hui les désigner tous. C'était, près d'Athéna, l' « accoucheur » *Héphaistos*, dont le torse a été retrouvé ; plus loin, passé une grande lacune correspondant à la place de trois personnages au moins, une déesse assise, non encore déterminée, puis le groupe de *Dioné* avec sa fille *Aphrodite* (*Fig. 19*), enfin *Séléné* et son nocturne quadrige s'enfonçant dans la mer. A l'opposé, après quatre ou cinq divinités à présent perdues qui se succédaient derrière Zeus, voici une adolescente qui passe d'une allure vive, soit *Iris* la messagère ou *Hébé* la jeune « ancelle » ; puis le groupe de *Déméter* avec *Coré* (*Fig. 20*), et *Dionysos*, qu'on appelait jadis « *Thésée* », enfin le quadrige brillant d'*Hélios*, qui émerge et, peut-on dire, éclate au dessus de la mer, par un mouvement et un effet inverses de la lente plongée calme du char de Séléné. — Trouvaille deux fois géniale, que cette terminaison de la scène par les vivantes figurations du Jour et de la Nuit ! Car, puisque, sous Hélios et Séléné, l'un montant et l'autre descendant, c'était la

nappe marine, non plus le sol ferme, qui était censée s'étendre, le sculpteur pouvait donc faire apparaître plus ou moins au dessus de la surface, selon le plus ou moins de hauteur disponible, les deux divinités et leurs attelages : ainsi, sans ombre d'artifice ni de convention, était résolue ou plutôt s'évanouissait la difficulté, redoutable entre toutes, résultant de l'inflexible resserrement des deux angles extrêmes. Mais, outre ce rôle matériel, les personnages d'Hélios et de Séléné en avaient un second, d'une merveilleuse portée. Par leur présence, en effet, ils n'attestaient pas seulement celle du vaste Océan, d'où surgit le char du Jour au moment qu'y redescend le char de la Nuit ; on songe aussi que, les deux chars se suivant nécessairement à un intervalle réglé, l'un accomplissant sa carrière au dessus, tandis que l'autre la continue au dessous, l'endroit où s'enfonce Séléné nous marque d'avance le point où disparaîtra à son tour Hélios, après la révolution diurne pour laquelle nous le voyons s'élancer : alors, à ces pensées, comme la scène s'élargit ! comme grandit ce fronton de moins de trente mètres, qui contient tout l'Olympe peuplé de dieux, et à ses extrémités, en bordure de l'Olympe, l'Océan, et sur la divine assemblée, la courbe lumineuse du ciel entier, de l'horizon du matin à l'horizon du soir !

Laissons de côté tous les divers morceaux qui ne sont plus aujourd'hui, dans leur état de mutilation, que des documents archéologiques. Ce qui subsiste

de plus notable du fronton Ouest, c'est la figure d'homme, dite *Ilissos* ou *Képhisos*, qui était couchée dans l'angle de gauche, puis la figure féminine qui escortait le char de Poseidon et le torse de *Poseidon* lui-même ; avec ce qui s'est le mieux conservé de l'autre fronton, cela fait sept figures féminines drapées et trois masculines nues, soit une dizaine sur un total de plus de quarante. Et aucune n'est intacte, à beaucoup près ; les têtes ont disparu, sauf celle de *Dionysos*, à peine reconnaissable, et cette tête isolée (*tête Laborde*), gravement endommagée aussi, qui appartenait à une des déesses du fronton Est. Les chevaux, enfin, ne sont plus guère représentés que par une tête du quadrige de Séléné et une de celui d'Hélios. — Tristes ruines, si on les suppose remises à leur place dans le tympan, de manière à faire apparaître la grandeur du vide autour d'elles ; marbres rayonnants, si on les considère en soi, sur les socles du British Museum, en ne gardant du souvenir de la composition originale que l'indispensable pour l'exacte intelligence des motifs et des attitudes. Car ce sont tour à tour les plus splendides nus et les plus harmonieuses draperies. Le torse de *Poseidon*, qui n'est qu'un débris, nous offre à admirer une facture à la fois puissante et aisée, précise sans minutie, large sans rien de hâtif et sommaire, communiquant l'impression d'une force et d'une noblesse physiques vraiment surhumaines, par où l'on peut prendre quelque idée de ce que devait être le torse d'ivoire

du *Zeus* d'Olympie. *Dionysos*, qui s'abandonne à la douceur d'un indolent repos, et le prétendu *Ilissos*, qui, couché sur le flanc, se relève à demi et se tourne pour regarder, sont tous deux, quoique d'un peu différente façon, des exemples accomplis d'un modelé qui sait être en même temps sobre et délicat, vigoureux et savoureux, travail d'un ciseau capable d'animer la matière jusqu'au plus profond du bloc, d'y mettre le souffle et la chaleur de la vie, et dont la science pourtant semble s'ignorer et apparaît comme l'exercice spontané d'un don de nature. Il y a aussi peu apparence d'effort et trace d'artifice dans les deux figures unies de *Déméter* et de *Coré* (*Fig. 20*); le juge le plus difficile, non plus qu'il ne voudrait modifier nulle ligne d'un groupe dont la simplicité a tellement de grandeur, ne voudrait davantage changer le moindre pli à des draperies qui, peut-on dire, participent de l'être physique et moral des personnages, leur sont un accompagnement expressif autant qu'une décoration plastique, et se trouvent donc concilier dans la plus juste harmonie le simple et le noble, le sans apprêt et la dignité, tout de même que *Déméter* et *Coré* savent se montrer entre elles deux tendrement familières et rester néanmoins à nos yeux d'augustes Olympiennes. Enfin, comment louer, en termes dont l'insuffisance ne soit pas une trahison, cette *Aphrodite* (*Fig. 19*) paresseusement allongée, le buste appuyé au giron de sa mère ; ce corps aux amples formes si belles et si vraies ; l'élastique dou-

Fig. 20. — Fronton Est du Parthénon, aile gauche : groupe de Déméter et Coré.

Londres, British Museum.

ceur de ces chairs nues ou finement voilées ; cette poitrine et ce ventre que va soulever, croirait-on, le rythme de la respiration ; cette draperie légère, qui glisse de l'épaule, est arrêtée par la saillie du sein, s'affaisse autour de la taille en menus plis alanguis ; et, après cette chair divine et ce vivant vêtement, de quels termes louer, dans la pose de la déesse, ce miracle d'équilibre associant le plus hardi laisser-aller à un air de souveraine grandeur, cette alliance merveilleuse, unique, de tant de nonchaloir avec tant de majesté ? — Aussi bien, que notre admiration ne choisisse pas : car ils sont tous égaux entre eux, ces marbres des frontons, parce qu'ils sont tous également pénétrés de vie, d'une vie noble et calme, abondante, sereine, lumineuse, et d'une vie qui est tout cela avec le plus absolu naturel et une sorte d'ignorance de soi. De l'une à l'autre figure, selon leur être personnel, leur attitude et leur geste du moment, la beauté se renouvelle, change d'aspect, mais l'essence en demeure la même... De quelle incomparable splendeur ont-elles donc dû briller, au temps qu'elles étaient entières et intactes et comme les avait voulues le génie de Phidias, ces deux vastes compositions dont les restes mutilés jettent encore autour d'eux pareil rayonnement !

Les métopes et les frontons constituaient à l'édifice une première couronne de sculptures ; intérieurement à celle-là, une deuxième, sur le naos même,

était constituée par la frise. Grande nouveauté qu'une telle frise, en sa forme et en son sujet. Ce long déroulement de relief plat ressortit, en effet, à un genre de décoration qui était jusqu'alors étranger aux usages, voire à l'esprit de l'architecture dorique ; et le sujet, par une exception singulière, n'en avait pas été pris dans le répertoire des légendes, ni (ce qui serait déjà une rareté) dans le lot des événements historiques ; emprunté à l'une des fêtes de la cité, exclusivement athénien, toujours actuel et présent, mettant autour du temple la plus directe attestation des honneurs rendus à la déesse par son peuple, le sujet qu'adopta Phidias complétait de la plus heureuse manière qu'il fût possible le cycle des sculptures du Parthénon. Et quant à disposer et faire mouvoir sur la pierre cette procession solennelle des Panathénées, qui, partant du faubourg Kéramique et traversant la ville, venait apporter à Athéna dans l'Acropole son péplos nouveau, les difficultés de la tâche ont été surmontées avec une aisance magistrale.

Près de quatre cents personnages humains, avec plus de deux cents animaux, fleuve vivant qui coule ininterrompu, le cortège bien réglé, abondant, mais non pressé, sans trous et sans flottement, comme aussi sans entassement ni confusion, gardait d'un bout à l'autre son allure pleine et sa claire ordonnance. Divisé matériellement en quatre sections, puisque le ruban sculpté se pliait quatre fois à angle

droit, il n'y faut distinguer, au vrai, que trois parties, dont l'une se répétait, sinon pour les détails, du moins pour l'aspect d'ensemble, dans les deux sections Nord et Sud : ces trois parties, malgré qu'elles demeurent étroitement liées et que pas un instant l'unité de la composition ne soit compromise ou affaiblie, ont chacune sa physionomie propre, correspondent chacune à un moment différent de l'action, fournissent chacune l'indication d'un lieu différent; si bien que, par des moyens de la plus surprenante simplicité, sans le secours d'aucun accessoire, grâce seulement à l'habile emploi fait de ce sectionnement imposé, l'auteur de la frise, en même temps qu'il montrait déployée tout entière la procession des Panathénées, évoquait le trajet entier accompli par elle, de l'endroit d'où elle devait partir à l'endroit où elle devait arriver. Au côté Ouest, en effet, nous voyons des cavaliers qui s'équipent, brident leurs chevaux ou viennent à peine de les enfourcher; ils achèvent de se préparer, ils sont donc encore au Kéramique. Mais à l'instant ils seront prêts, leurs voisins le sont déjà (*Fig. 21*), toutes les bêtes — sauf une qui a un caprice — sont tournées dans le même sens (vers l'angle Nord-Ouest) ; on a l'impression du départ de cette arrière-garde. A l'entrée du long côté Nord comme du long côté Sud, quelques cavaliers non montés servent à exprimer de nouveau cette idée de préparatifs et de départ, et, en conséquence, à relier la section Ouest à la double section Nord et Sud. Tout de

suite après, c'est le défilé véritable, avec ses groupes variés, d'inégale importance : en dernier, les pelotons serrés des cavaliers, sur leurs fins chevaux qui dansent légèrement, et devant eux les chars aux fringants attelages, et plus loin les représentants des tribus attiques portant des branches d'olivier, puis les joueurs de lyre ou de flûte, les métèques portant des vases, les conducteurs des bœufs et brebis réservés au grand sacrifice. Ainsi le regard, volant de groupe en groupe sur l'une ou l'autre des deux faces latérales, accompagne à travers la ville le cortège qui en occupe, à la lettre, toute la longueur depuis la porte Dipyle jusqu'au chemin montant de l'Acropole. Même, parvenus aux angles Nord-Est et Sud-Est, nous n'avons pas encore rejoint les premiers rangs, qui déjà ont franchi l'entrée et mis le pied sur le rocher sacré ; ce sont, aux deux bouts du côté Est, ces femmes et ces jeunes filles qui s'avancent, chastement drapées, à pas lents, d'un air recueilli : et, par ces quelques figures, rabattues de la sorte sur la face antérieure, le sculpteur a su donner la sensation directe du déboucher de la procession dans l'Acropole. Elle débouche dans une Acropole à la fois réelle et surnaturelle, où les dieux avoisinent les humains, où des scènes concrètes et définies se juxtaposent aux pieuses imaginations. On y voit, causant entre eux, appuyés à leur bâton, des citoyens qui attendent l'acte final du sacrifice ; au centre, se résumait en quelques personnages une double scène, dont le lieu

Fig. 21. — Frise du Parthénon, détail du côté Ouest :
Cavaliers se mettant en route.
Encore en place.

était l'intérieur du sanctuaire, c'est à savoir le péplos remis aux mains de l'intendant du temple, qui en palpe le tissu et admire la broderie, cependant que la prêtresse fait apporter et va disposer les sièges destinés aux Invisibles, lesquels seront présents à la solennelle hécatombe. Et les voici en effet, visibles pour nous, les douze grands dieux de l'Attique, assis en deux rangées : à notre gauche *Hermès, Dionysos, Déméter, Arès*, *Héra* et *Zeus*, près de qui se tient debout la jeune *Iris ;* à notre droite *Athéna, Héphaistos*, *Poseidon*, *Apollon, Artémis* (*Fig. 22*), enfin *Aphrodite,* ayant près d'elle son fils, le jeune *Éros*, qui s'abrite d'une ombrelle ; tous prenant égale part aux hommages que la cité athénienne leur rend à tous ensemble, lors même que la fête du jour est plus spécialement vouée à la déesse du Parthénon. Ainsi, sur ce côté Est, où les scènes retracées et les idées suggérées concourent à accroître l'impression religieuse, et où il n'y a plus, remarquons-le, nul des animaux si nombreux dans les trois autres sections, le cortège savamment amené depuis la face opposée du temple semblait provoquer par son arrivée une magnifique apparition des dieux, descendus de l'Olympe au milieu de l'Acropole.

Ce n'était pourtant ni hardiesse ni nouveauté, de mêler des dieux aux humains : rappelons-nous l'*Apollon* et le *Zeus* des frontons d'Olympie, l'*Athéna* des frontons d'Ægine, et, plus spécialement, sur la frise du *Trésor des Cnidiens* à Delphes, cette réunion

de neuf divinités assistant au combat dans la plaine troyenne; puisqu'en de telles actions, grands exploits des héros, batailles homériques, et surtout cérémonies de la religion, l'on savait, l'on sentait les dieux présents, la croyance populaire faisait presque une obligation à l'art de les montrer. Qu'on loue donc Phidias pour ce qu'il a su disposer en groupes si vivants, si divers et si expressifs, tous les personnages de cette scène suprême, et pour ce qu'il a su, avec tant de bonheur, glorifier une troisième fois, sur la face principale du temple, ces mêmes dieux, glorifiés déjà dans les métopes de la *Gigantomachie,* et glorifiés encore dans le fronton de la *Naissance d'Athéna;* mais qu'on ne dise pas que la présence des Olympiens conférait à la frise un caractère idéal qui, sans eux, lui eût manqué : l'idéal, ici, n'est point renfermé en une partie à l'exclusion des autres; il résulte de la conception d'ensemble, et il a sa source bien plus dans l'âme collective des trois cent quatre vingts acteurs humains que dans la qualité des douze ou quatorze figurants divins. Pareillement, si admirable que soit, en telles figures ou tels groupes de figures, la beauté des formes et des draperies et des attitudes, cette beauté-là n'est que secondaire, par rapport à celle, d'un ordre plus immatériel, qui appartient au cortège entier, se trouve répandue avec égalité tout autour de lui, et qui l'enveloppe d'une clarté de fête, d'un harmonieux rayonnement de vie. Car la procession des Panathénées, de la manière que l'a inter-

prétée Phidias, est devenue une exaltation, un triomphe de la Cité athénienne. Il y a là autre chose et plus que l'évocation d'une cérémonie religieuse : c'est Athènes elle-même qui nous est montrée, avec ses magistrats et ses prêtres, ses femmes et ses filles, l'élite de ses jeunes citoyens, les envoyés de ses colonies, tout son peuple enfin, mais son peuple lavé de ses taches possibles, épuré de ses défauts, vu en gloire, héroïsé, toujours vrai néanmoins, et ressemblant. Quelle devait être la fierté du peuple athénien, à regarder cette noble et splendide image de lui, que renvoyait à ses yeux une sorte de miroir idéal, et à pouvoir s'y reconnaître légitimement, tel qu'il avait été ou qu'il avait voulu être aux plus hautes minutes de son existence nationale ! Et grâce à l'heureuse place (parfois critiquée, à tort) qu'occupait la frise dans l'édifice, nulle apparence de vanité vulgaire ne déparait le triomphal spectacle : il ne s'étalait pas, il laissait le premier rang et la pleine lumière aux belles histoires divines ou héroïques ; mais tout promeneur passant près du Parthénon, de quelque côté que ce fût, apercevait entre les colonnes, comme un pan de ciel entre des arbres, un des traits, tantôt l'un, tantôt l'autre, du rayonnant tableau de la cité. Périclès a dû certainement l'approuver et l'aimer, cette frise où l'art du sculpteur faisait écho à sa propre pensée d'homme d'État et à son éloquence d'orateur, où le magnifique éloge de sa patrie, qu'il allait prononcer quelques années plus tard, se trouvait

déjà exprimé en un langage non moins fort que le sien, et où il pouvait en somme contempler dans le marbre immortel la figure d'une Athènes selon son cœur, figure vivante et vraie, quoique si élevée au dessus du réel.

L'opposition de ces deux mots, *vrai* et *réel,* ne se justifie pas seulement lorsqu'on examine ce que Phidias, dans sa procession des Panathénées, a su faire du thème général et des motifs de détail que lui fournissait la réalité. Elle a une égale raison d'être, quand on considère chacun en soi les personnages, tellement variés, qu'offrent les reliefs de la frise et les statues des frontons. Qu'ils soient au repos ou en action, leurs attitudes et leurs gestes à tous sont bien pris sur le vif, librement empruntés à la nature, et toujours les plus simples et les plus ordinaires; mais, par l'effet d'une sorte de transmutation intérieure, il n'en émane infailliblement que beauté et force et noblesse et dignité. A la saveur de reproductions directes du modèle humain, ces marbres joignent la splendeur de créations d'une essence plus qu'humaine ; ils sont vrais et pourtant dominent le réel ; c'est la vie même, avec quelque chose de supérieur à la vie.

Un tel don d'interpréter dans un sens idéal les éléments du milieu quotidien joue un rôle plus grand chez Phidias que celui de l'invention. Non pas qu'on ne puisse rappeler certaines trouvailles, de la plus

méritante originalité, comme les figures d'*Hélios* et de *Séléné* sur l'un des frontons ; ni qu'on ne doive admettre que maintes nouveautés se rencontraient dans les centaines de personnages des métopes et de la frise, desquels pas un n'est absolument identique à un autre. Mais on constate que Phidias n'a point cherché exprès le nouveau et qu'il a tenu pour secondaire d'inventer ou d'emprunter, sans doute parce qu'à ses yeux un mouvement, une pose, voire un groupement n'étaient en vérité que moyens matériels d'expression, s'offrant pour l'usage de chacun et valant seulement par la fin à laquelle ils étaient employés. Nous avons remarqué déjà que, dans ses grandes œuvres de statuaire, ni les attitudes ni les draperies ne témoignent d'une intention d'innover ; et, dans les sculptures du Parthénon, le caractère que donnent à la tête humaine les traits toujours pareils du visage et la construction uniforme du crâne n'a non plus rien de neuf, puisque ce type avait commencé d'apparaître à Athènes longtemps avant le Parthénon. Phidias, en effet, n'est pas un isolé ; il a derrière lui toute la tradition de l'art athénien, et près de lui, sous sa main, tout l'acquis de cet art ; sa mission est d'assurer au long travail antérieur son couronnement, de fixer en un aspect définitif ce qui était jusque là inachevé et incertain. Or, la plus belle tâche que le destin avait assignée à l'école attique était d'opérer la juste et harmonieuse fusion de qualités diverses, parfois presque contraires, les unes

plus spécialement ioniennes, les autres plus spécialement doriennes ; et Phidias a été celui par qui l'école attique s'éleva au suprême de sa gloire. Ainsi se précisent les conditions du miracle d'art qu'il a réalisé. Tout le passé semble aboutir à lui, n'avoir cherché et peiné que pour lui apprêter la matière de ses chefs d'œuvre ; si l'Attique fut sa mère, l'école d'Argos avait été, disait-on, sa nourrice ; les peintures de Polygnote avaient contribué à son éducation de sculpteur ; le souvenir d'un monument ionien de Delphes a pu le visiter lorsqu'il composait la frise du Parthénon, et des souvenirs d'Olympie quand il dessinait les métopes ; peut-être doit-il à ceux mêmes de ses contemporains dont le génie était le plus éloigné du sien : le groupe *Athéna-Poseidon* au fronton Ouest n'a-t-il pas quelque chose de l'*Athéna et Marsyas* de Myron ? Réminiscences ou emprunts, qui ne signifient certes pas indigence d'imagination ; il ne faut donc pas craindre de les citer, et l'on voudrait en découvrir davantage, afin de mieux pénétrer comment Phidias faisait son miel et de mieux discerner en quelle mesure à la puissance personnelle de créer il associa cette double faculté « élargissante », aptitude à comprendre et à assimiler, dont il paraît avoir été le premier grand exemple, le second étant Raphaël. Et tous les éléments qui entrèrent dans son œuvre, avec quelle souveraine aisance ils y ont été unis et conciliés ! Les traces des origines diverses sont effacées, et il n'y a

non plus trace du labeur qui les effaça. On a l'impression de l'achevé, de l'accompli ; et, tandis que l'inachevé qui précéda sentait le travail, ici l'esprit jouit d'une surprenante limpidité de naturel sans effort ; on serait près de croire que l'effort fut le lot seulement des prédécesseurs, mais que celui qui vint finir leur œuvre n'eut qu'à lever la main pour cueillir la fleur de certitude, le fruit de perfection.

Cette perfection, quoique très éloignée en son principe des voies de l'art moderne, nous demeure pourtant accessible dès l'abord ; la brève formule antique, *simul adspectum et probatum,* lui est toujours applicable. Phidias, au Parthénon, nous présente des créatures humaines qui ne laissent voir sur les traits de leur visage nulle expression particulière, nul reflet d'une pensée déterminée, d'une âme définie, et de qui cependant la beauté nous apparaît divine, à nous modernes, et nous inspire une admiration religieuse. Aussi bien, ces créatures ne sont-elles pas, quoi qu'il semble, dénuées d'âme ; mais leur âme non troublée n'impose pas au visage de n'être plus rien que l'interprète des sentiments ; le moral chez elles n'a point mis le physique en servage ; et, si l'on peut dire, l'âme respecte les droits du corps et le lui prouve en ne dérangeant pas l'équilibre de ses parties, et en l'imprégnant tout entier également, du front au talon, de sorte que le souffle intérieur de l'une et la respiration extérieure de l'autre se confondent en un seul et même rythme. D'une si exacte corres-

pondance entre des corps, modèles de simplicité, d'harmonie, de naturelle justesse, et des âmes momentanément unies comme un lac sans émoi et sans ride, naît cette lumière calme, ce pur éther où vivent les figures de marbre du Parthénon... Et je pense que la magie de cette évocation d'une atmosphère de sérénité, d'une enveloppe de lumière calme, nous découvre peut-être la plus éminente qualité du génie de Phidias ; à moins qu'on ne doive mettre encore au dessus la puissance merveilleusement aisée avec laquelle ce génie déroula les plus vastes tâches et, si haut que son sujet pût l'emporter, le domina toujours. — La « *Promachos* » sur l'Acropole fut le bronze le plus colossal et le plus imposant qu'Athènes ait jamais possédé. Les deux masses prodigieuses du *Zeus* et de la *Parthénos* marquèrent à la fois l'apogée de la statuaire chryséléphantine et celui de l'idéalisme païen : chefs d'œuvre incomparables, selon l'unanime témoignage de l'antiquité. Et la décoration du Parthénon demeura aussi inégalée, surtout sa noble frise et ses deux frontons rayonnants, que les auteurs anciens ont à peine mentionnés, parce que de telles sculptures n'avaient en quelque sorte pas d'existence individuelle, étant seulement des parties d'un édifice, mais en qui l'humanité sait bien aujourd'hui qu'elle possède un des plus beaux et plus précieux de ses titres d'honneur.

Fig. 22. — Frise du Parthénon, détail du côté Est : Poseidon, Apollon, Artémis.

Musée de l'Acropole.

CHAPITRE VII

LA STATUAIRE APRÈS PHIDIAS JUSQU'A LA FIN DU Ve SIÈCLE

De l'influence de Phidias à Athènes : les sculpteurs Alcamène, Agoracritos, Crésilas; les auteurs de bas-reliefs. — Le *Diadoumène* de Polyclète : influence de l'art attique sur l'école d'Argos. — Callimachos : renouveau de la statuaire attico-ionienne.

ATHÈNES était devenue depuis 450 la capitale de l'art grec, et Phidias y était roi; son influence avait été immédiate et profonde, d'abord à cause du prestige de son génie, puis en raison du rôle officiel qu'il remplit durant dix ou douze années par délégation de Périclès. Tant qu'il demeura, les autres artistes se perdent derrière lui dans l'ombre, n'étant que des collaborateurs ou de simples exécutants; lui parti, ils viennent en lumière, et, entre ces « diadoques » du grand sculpteur, l'un au moins, son élève Alcamène, se révèle un maître.

On avait imaginé sur Alcamène une anecdote le montrant en formelle rivalité avec Phidias. C'est une

de ces histoires parasites, qui poussent comme le gui sur les biographies des artistes célèbres : Vasari n'en raconte-t-il pas une toute pareille concernant Donatello et Luca della Robbia ? L'historiette n'est pourtant pas indifférente, en ce sens qu'on n'aurait sûrement point été prendre un sculpteur de petit renom pour en faire le rival, même vaincu, d'un Phidias. Et en effet, Alcamène a tenu la première place après celui qu'il ne pouvait égaler. Maintes œuvres de lui existaient à Athènes, qui attestent à divers titres l'importance de leur auteur : dans l'Héphaisteion, les grandes statues en or et ivoire d'*Héphaistos* et d'*Athéna Héphaistia;* dans le Dionysion neuf, une statue colossale, aussi en or et ivoire, de *Dionysos;* un *Arès* dans le sanctuaire de ce dieu; une triple *Hécate* sur l'Acropole; une *Aphrodite* très vantée, qui avait pris de l'endroit où elle était exposée, hors les murs, le nom d'*Aphrodite des Jardins*. On s'est longtemps complu à l'idée que celle-ci fût l'original reproduit dans la statue dite *Vénus de Fréjus* (Louvre) ; mais l'hypothèse paraît devoir être écartée. La seule identifiée des œuvres précédentes est l'*Héphaistia,* que nous connaissons, moins la tête cependant, par quelques copies réduites, dont la plus exacte est l'*Athéna à l'acanthe* de Cherchel. D'autre part, il y a un consentement général à tenir pour alcaménien, encore que la preuve n'en soit pas faite, le fin et charmant *Athlète au disque* du Vatican (*Sala della biga*); et vraiment, l'art plus délicat que robuste de

cette figure ne contredit pas le genre d'éloges décernés à l'*Aphrodite des Jardins*, ni certains caractères du costume de l'*Héphaistia*. En raison d'un tel accord, si on réussissait à mettre hors de doute l'attribution de l'athlète du Vatican, on pourrait conclure tout de suite, sans attendre des découvertes nouvelles sur Alcamène, que son talent souple et fertile, également apte aux diverses techniques de la statuaire, distingué et séduisant, tout en demeurant sobre et ferme, aurait risqué d'être un peu inférieur aux très grandes tâches, et qu'ainsi l'élève principal, qui continua le maître jusqu'au terme du ve siècle, ne fut que le Phidias d'une Athènes qui, elle-même, n'était plus l'Athènes de Périclès.

Un autre élève, Agoracritos, avait fait pour le Métroon d'Athènes la statue de la *Mère des dieux*, et pour un temple à Rhamnonte une *Némésis* en marbre, haute de près de 5 mètres, dont le socle était orné d'un bandeau sculpté représentant une légende relative à *Hélène*. Tandis que de nombreux fragments de ces petits reliefs ont été retrouvés (Athènes, Musée national), de l'énorme statue il ne subsiste qu'un morceau de la tête (British Museum); cependant une copie, de dimensions réduites, pourrait bien nous en être fournie par la grande « *Déméter* » du Vatican (*Sala rotonda*), laquelle n'a dû ce nom qu'à une restauration arbitraire. Cette *Némésis* était particulièrement célèbre; on l'égalait aux ouvrages de Phidias, on aimait à la lui attribuer; et la *Mère*

des dieux aussi était souvent honorée d'une semblable attribution : en quoi on ne se trompait guère, si c'est d'après des maquettes et projets laissés par Phidias qu'Agoracritos avait exécuté ces deux œuvres, les seules qu'on louât et presque les seules qu'on citât de lui. — Un troisième élève, Colotès, accompagna ou alla rejoindre son maître à Olympie. Excellent spécialiste de la technique chryséléphantine, il avait probablement travaillé à la *Parthénos*, et il fut associé au travail du *Zeus*. Sa production personnelle la plus remarquée, postérieure à 432, était une *Athéna* d'or et ivoire, au casque surmonté d'un coq, dans un temple d'Élis. — Pyrrhos enfin, s'il n'est point qualifié par les textes du nom d'élève de Phidias, comme les trois précédents, semble bien en avoir été un néanmoins ; élève d'arrière-plan, il est vrai, qui risquait fort d'être ignoré de la postérité. Mais, lors de la peste en 430, il reçut la commande de cette *Athéna Hygieia,* en bronze, dont le piédestal se voit encore près d'une colonne des Propylées, et de laquelle on a retrouvé des copies dans les statues dites *Athéna Farnèse* (Naples) ou *Athéna Hope* (Deepdene) : et, en même temps qu'il y gagnait, lui métèque, la naturalisation athénienne, il avait la chance, lui artiste de troisième rang, de réussir, plus par d'heureux souvenirs que par invention, une belle œuvre de second ordre.

Crésilas, qui fit pour l'Acropole, vers 440, un portrait en bronze de *Périclès* (copies de la tête au

British Museum, *Fig. 12*, à Berlin et au Vatican), pouvait avoir passé l'âge d'être élève, quand il vint à Athènes. Mais comment un familier de Périclès n'eût-il pas aussi connu de près Phidias, et, le fréquentant, n'eût-il pas en quelque mesure subi son ascendant? Par malheur, on ne possède jusqu'à ce jour, en dehors du *Périclès*, nulle œuvre certaine de ce sculpteur, qui nous permette de le classer : il n'est point tout à fait sûr que ce soit son *Amazone blessée* qui ait été conservée dans l'*Amazone* dite « *de Sosiclès* » (Capitole); et, si un petit bronze du musée de Saint-Germain nous a rendu son *Blessé défaillant*, ce n'est que modifié par des remaniements à contresens et chargé d'adjonctions qui dénaturent cette statuette au point de la rendre suspecte. Bref, nous savons que Crésilas a été un artiste remarquable, qui ne se haussa pourtant pas au premier rang; mais, ce que fut au juste son art, et en quel rapport exact avec celui de Phidias, on reste à ce sujet dans l'ignorance. — Encore plus ignorons-nous ce qu'était Praxitèle le Vieux : victime de la gloire que son petit-fils avait assurée à leur commun nom, il fut oublié après le IVe siècle, frustré de ses œuvres mêmes, et littéralement supprimé.

On voit que, pour cette demi-douzaine de sculpteurs qui font cercle autour de Phidias, il nous manque de pouvoir leur restituer avec certitude un nombre suffisant de leurs productions les plus notables. Inversement, autour des œuvres authentiques de Phidias s'étend un large cercle de sculptures

diverses, auxquelles nous ne pouvons point restituer les noms de leurs auteurs. Ainsi, en bornant nos exemples à des statues fort connues et faciles à désigner, nous ne saurions préciser par qui ont été créés les originaux de ces belles figures, telles que l'*Athéna* colossale, dite *Pallas de Velletri* (Louvre); l'*Athéna Albani,* coiffée d'un mufle de chien (Rome, villa Albani); l'*Héra Borghèse* (Ny Carlsberg) ou l'*Héra Barberini* (Vatican), l'*Aphrodite* retrouvée par M. Amelung au casino Doria-Panfili (Rome), l'*Apollon citharède* qu'on appelait autrefois *Muse Barberini* (Munich), et cette *Coré* (jadis « *Sapphô* ») de la villa Albani, qui rappelle tant la *Coré* du grand relief d'Éleusis (*Fig. 13*), et cette *Aphrodite* du musée de Berlin, qui, à son tour, rappelle de si près l'*Aphrodite* couchée sur le fronton Est du Parthénon (*Fig. 19*). On a bien essayé de porter certaines de ces figures au compte soit d'Alcamène ou de Crésilas ou d'Agoracritos : hypothèses vacillantes et changeantes, nées de la plus légitime impatience d'arracher à l'anonymat des œuvres considérables. Mais celles-ci gardent toujours le secret de leur origine particulière ; on peut seulement dire avec confiance qu'elles sont des productions attiques de la seconde moitié du ve siècle, que leurs auteurs ont subi, de quelque façon que ce fût, le prestige de Phidias et marché dans sa voie, qu'ils n'ont pas été cependant de simples « suiveurs » sans personnalité, et que l'intérêt que nous trouverions à pouvoir les nommer de leur nom vient juste-

ment de ce que, parlant tous le noble et haut langage du maître, ils l'ont parlé chacun dans sa manière, suivant son accent propre, et ont cherché, par le nouveau des sujets ou des poses ou des arrangements de la draperie, à devenir eux-mêmes des créateurs de beautés nouvelles.

Il en va un peu autrement des reliefs. Que leur destination fût le sanctuaire ou la nécropole, ils étaient d'habitude l'ouvrage de modestes praticiens, ou bien, s'ils sortaient d'un atelier fameux, ils y avaient été tenus pour travail secondaire : ce n'est donc pas dans les marbres de cette espèce qu'on a chance de découvrir, comme dans les statues citées tout à l'heure, des traits originaux révélant une personnalité artistique définie. Mais, en revanche, ils sont des échos fidèles ; ils répètent docilement la leçon apprise, et en eux persiste l'esprit de Phidias, au degré du moins où cet esprit était transmissible à des héritiers de petite condition et pour des œuvres de petite envergure. Quoi de plus naturel, en effet, que les bons ouvriers formés sur le chantier de l'Acropole, ceux qui avaient exécuté les cent soixante mètres de la frise du Parthénon, aient emporté de là non seulement toute une monnaie de motifs susceptibles d'être employés dans les reliefs funéraires ou les *ex-voto,* mais aussi la faculté de retrouver par moments quelque chose de cette âme secrète que leur ciseau, sous la direction de Phidias, avait si bien su donner au marbre ! Bons ouvriers inconnus, qui furent les dépo-

sitaires de la beauté du bas-relief phidiaque et qui s'en firent les propagateurs hors de l'Attique et jusqu'au delà du ve siècle, c'est à eux que nous devons, par exemple, ces reliefs votifs à trois figures, justement célèbres, qui représentent l'un *Médée et les Péliades* (Latran), l'autre *Orphée, Eurydice et Hermès* (Naples ; Louvre), et des reliefs funéraires comme l'admirable stèle provenant de Salamine, qu'on pourrait appeler, à cause d'un des détails accessoires, l'*Éphèbe à la cage* (*Fig. 23*), ou la stèle brisée provenant de Carystos en Eubée (musée de Berlin), laquelle eût été digne de garder la tombe d'un de ces nobles citoyens athéniens qu'on voit groupés sur le côté Est de la frise du Parthénon, ou enfin ce fragment exhumé en Crète (musée de Candie) et conservant le haut d'un personnage qui semble avoir emprunté à l'un des plus jeunes cavaliers de la procession des Panathénées le profil de sa tête penchée et la fleur fraîche de son visage de vingt ans.

Plusieurs de ces marbres d'élite, si purement attiques, ont été cependant retrouvés loin d'Athènes. Ils sont une preuve du rayonnement de l'art athénien hors de ses frontières, tout de même que la forte action qu'exerça cet art sur le reste de la Grèce est prouvée par l'afflux des artistes étrangers autour de Phidias à l'époque des grands travaux. Entre les six sculpteurs que nous avons nommés, Praxitèle le Vieux, seul, peut avoir été un Athénien d'Athènes ;

Fig. 23. — Stèle funéraire : Éphèbe a la cage.
Athènes, Musée national.

car, si Alcamène avait également le titre de citoyen, encore sa famille était-elle établie à Lemnos ; et Agoracritos, lui, venait de Paros; Crésilas venait de Kydonia en Crète; Colotès et Pyrrhos étaient aussi des étrangers. — Mais, en outre, on vit arriver quelqu'un, dont la présence constituait, pour la ville de Phidias, un hommage singulier : il résulte, en effet, de deux ou trois lignes du *Protagoras* de Platon, que Polyclète fit à Athènes, avant 430, un séjour d'une certaine durée. Il devait être alors vers le milieu de sa carrière, il était déjà l'auteur du *Doryphore ;* et voici que, transporté dans l'atmosphère nouvelle de l'art attique, de l'art de Phidias, il en fut pénétré jusqu'au fond et, sous cette influence, inclina désormais à un idéal athlétique plus adouci, à une conception moins sévèrement puissante de l'architecture humaine. Son *Diadoumène* atteste ce changement de direction. Changement sans brusquerie, tel qu'on peut l'attendre d'un artiste qui avait de bonne heure pris le ferme propos d'enclore ses initiatives dans d'étroites et rigides limites, et qui s'exposa volontairement à cette critique d'un juge superficiel, de n'avoir fait toute sa vie que tourner en cercle autour du même motif de statue. Très voisin du *Doryphore* pour les lignes générales, les proportions et le rythme, la structure du corps, la pose des jambes, le *Diadoumène* est le fruit d'une pensée un peu différente : il a plus de coulant dans les formes, plus de grâce dans l'inclinaison de sa tête ; moins massive apparaît sa

force, et le geste montant des deux bras semble enlever au corps le trop de poids qu'il pourrait avoir; le visage enfin procure, par le dessin de tous les traits et par le modelé, cette même impression, voire plus sensible, d'une sorte d'adoucissement des durs principes de l'école argienne. Nuances que cela; mais tout est nuance dans l'art de Polyclète. C'est par des nuances aussi que les constructions en pierre du style nommé dorique pouvaient se montrer diverses et toujours nouvelles, malgré l'identité de leurs éléments, malgré l'inflexibilité de leur commune règle; et l'on ne saurait, je crois, plus clairement indiquer à la fois la ressemblance foncière et les différences cependant qui existaient entre ces deux bronzes, *Doryphore* et *Diadoumène*, qu'en les comparant respectivement, d'une vue sommaire, à ces deux chefs d'œuvre de l'architecture dorique au ve siècle, temple de Zeus à Olympie et Parthénon : les deux statues de Polyclète sont bien, l'une autant que l'autre, « doriques » d'esprit et de forme ; mais le *Doryphore* s'apparente au dorique du temple d'Olympie, robuste, puissant, austère, se gardant de la grâce comme d'une faiblesse, tandis que le *Diadoumène* s'accorde avec le dorique affiné et presque souriant du Parthénon, harmonieuse union de la mâle vigueur sans dureté et de l'élégance sans mollesse.

On voudrait connaître d'autres œuvres encore de Polyclète, appartenant à la seconde moitié de sa carrière. Il est vrai que sa grande *Héra* en or et

ivoire, faite pour l'Héraion neuf d'Argos après 423, n'a point péri tout entière, puisque des monnaies argiennes la reproduisent, et qu'une copie de la tête, en marbre, a été retrouvée par M. Waldstein au British Museum ; mais cette idole précieuse, qui tendait à rivaliser avec la *Parthénos* et le *Zeus* d'Olympie, et qui leur demeura inférieure, attestant donc à quelle hauteur planait le génie de Phidias, cette déesse en majesté, vêtue et assise, n'aura jamais, à nos yeux, autant de prix qu'en aurait, comme étant bien plus représentative de l'art polyclétien, une simple figure de type athlétique, exécutée à la même date. Personne ne doute cependant que Polyclète n'ait marché d'un pas aussi ferme dans la voie nouvelle qu'il avait fait dans la précédente. Nous en sommes, du reste, avertis par la nature de l'enseignement qu'il répandit autour de lui : un témoignage direct, à ce sujet, nous vient de certaines statues, telles que le bronze dit *Idolino* (Florence), le grand *bronze de Virunum* (Vienne), le beau *Mars Borghèse* (Louvre) et le *Dionysos à la nébride* provenant de Tivoli (Rome, Musée national), statues qui, soit elles-mêmes ou leurs originaux, sont attribuables en bloc à l'école de Polyclète et aux environs de 400. Or, si l'on a droit de prononcer d'après ces témoins, c'est le Polyclète « seconde manière » qu'auraient généralement imité et continué ses nombreux élèves ; ce n'est point le sculpteur purement argien du *Doryphore,* c'est

l'auteur à demi atticisé du *Diadoumène,* celui qui s'était à demi converti à la beauté révélée par Phidias. — Ainsi, la sculpture attique du v° siècle, qui était redevable de certains de ses éléments à l'art péloponnésien, lui rendait maintenant l'équivalent de ce qu'elle en avait reçu ; Athènes réagissait sur Argos avec succès, et la plus hautaine des écoles grecques, sans renier ses principes, comprenait qu'elle en devait désormais adoucir les excessives fiertés.

Si forte et si étendue qu'ait été l'influence de Phidias, elle n'a pas accompli le miracle d'une totale unification de l'art. Entre tant de sculpteurs, autochtones ou étrangers, rassemblés à Athènes, il y en eut qui se réclamaient d'un autre maître : de Myron par exemple, et c'est à un de ceux-là que revient l'*Athlète verseur d'huile,* dont la meilleure copie est à Munich. Malheureusement, pas plus que les élèves de Polyclète, à commencer par son frère cadet Naukydès, les élèves de Myron ne nous sont distinctement connus, à commencer par son propre fils Lykios ; notons seulement qu'on relève, dans la liste des œuvres de ce dernier, deux bronzes analogues d'inspiration au fameux *Spinario* du Capitole (leur quasi contemporain, mais d'origine péloponnésienne), bronzes à petit sujet, annonciateurs de la sculpture de genre. Il y eut aussi des artistes indépendants, tel le vigoureux réaliste Démétrios, auteur de portraits qui n'avaient absolument rien de commun avec

Fig. 24. — Danseuses de Delphes.
Musée de Delphes.

le *Périclès* de Crésilas. Enfin et surtout, il y eut Callimachos, de qui l'art élégant, raffiné, précieusement délicat, s'opposait, selon le dire d'écrivains antiques, au grand style puissant et sobre de Polyclète et de Phidias, et par qui se redressa soudain, avec une vive élasticité, à la façon d'un ressort comprimé quelque temps, cette statuaire d'esprit ionien, fine et charmeuse, féconde en jolies trouvailles d'imagination et experte aux prouesses de technique, dont les ateliers athéniens, après l'avoir préférée autrefois, s'étaient ensuite un peu détournés. Callimachos ne fut sans doute point seul à reprendre cette tradition ancienne, momentanément éclipsée. Non loin de lui peut-être devrions-nous placer Strongylion, l'auteur de l'*Amazone* « *aux belles jambes* », que Néron aimait fort, et d'une *Artémis* à Mégare, dont M. S. Reinach reconnaît une copie dans un marbre de Constantinople : mais Strongylion n'est jusqu'ici qu'une vapeur flottante ; Callimachos est plus réel.

Orfèvre et bronzier, exigeant de son ciselet plus que le possible, marbrier aussi, et capable alors de transporter au marbre les minuties et l'acuité de la ciselure sur métal, il nous apparaît avec des traits qui font penser à un Florentin de la Renaissance, à un Verrocchio ou un Cellini. Il avait fabriqué pour l'Érechtheion une lampe d'or, complétée par un palmier de bronze qui servait de tuyau pour la fumée jusqu'au toit ; on lui attribuait l'inven-

tion du chapiteau corinthien, disons plus exactement qu'il avait dû faire un emploi nouveau et remarquable du motif de décoration consistant en une corbeille d'acanthe, lequel n'avait pas eu d'abord une fin architecturale, mais n'était qu'un revêtement métallique, propre à couronner un piédestal en forme de colonne ; et quant aux œuvres de sculpture figurée, œuvres très rares d'un artiste qui mettait en effet trop de soin et de temps à ses productions pour qu'elles fussent bien nombreuses, la plus intéressante des deux qu'on nous cite était un groupe en bronze, extraordinairement fini, de *Lacédémoniennes dansant*, sujet qui implique recherche de gracieux gestes et étude de draperies mouvantes. — D'après tout cela, comment ne pas prononcer le nom de Callimachos, en présence de la *Colonne aux danseuses*, découverte à Delphes ? Car ces trois danseuses (*Fig. 24*) qui tournent lentement, un bras relevé vers la tête et arrondi en anse, leur court chitôn collant au corps ou se fronçant en rides minces, ce sont des danseuses de *caryatis*, des Lacédémoniennes ; et le haut piédestal qui les porte, épanoui au sommet en un bouquet d'acanthe, est une colonne-tige, curieuse combinaison de la plante naturelle et du support architectural, et elle nous rappelle à la fois le palmier de bronze de l'Érechtheion et le chapiteau corinthien : en sorte que, par une rencontre inattendue, presque tout ce que les textes nous apprennent de Callimachos se trouve rassemblé dans cette œuvre unique.

En outre, s'il devient permis de considérer les *Danseuses de Delphes* comme une reproduction ou imitation en marbre du groupe en bronze des *Lacédémoniennes*, l'idée soutenue récemment par M. S. Reinach, que l'original de la *Vénus de Fréjus* devait être un bronze de Callimachos, reçoit de là une probabilité nouvelle, puisqu'il existe entre cette *Vénus* et le type des *Danseuses*, tant pour le caractère de la mince draperie, à la fois collante et plissée, que pour le geste opposé des deux bras, une analogie non douteuse.

Or, de pareilles œuvres sont différentes de celles de Phidias autant qu'un édifice ionique d'Athènes diffère du Parthénon ; elles n'admettent dans leur substance nul élément dorien ; ce sont de purs produits, maintenant mûrs et bien à point, de la statuaire attico-ionienne. Et, comme cette statuaire répondait à certains besoins ou désirs, non moins légitimes que les autres, du génie national, désirs qui à la fin du ve siècle, à l'époque d'Alkibiade, réclamaient de plus en plus leur part de satisfaction, ces œuvres-là, encore que peu nombreuses, ne sont point du tout des exceptions, et le maître à qui on les attribue a eu aussi son influence, parallèlement à Phidias, sur les artistes de second plan. On voit, au Kéramique d'Athènes, à quelques pas l'un de l'autre, le monument du jeune cavalier *Dexiléos*, tué à l'ennemi en 394, et celui de la jeune *Hégéso* (*Fig. 25*), morte vers le même temps : un reflet de

la sereine frise du Parthénon éclaire doucement le premier de ces marbres, mais c'est plutôt l'art de la *Vénus de Fréjus* qui se révèle aux fins plis collants de la draperie d'Hégéso et à la grâce de ses mains délicates et à la pose souple de sa petite servante debout. — Nous constaterons tout à l'heure un semblable esprit dans des sculptures décoratives voisines de l'an 400.

Fig. 25. — Stèle d'Hégéso, au Kéramique d'Athènes.
Encore en place.

CHAPITRE VIII

LA SCULPTURE DÉCORATIVE APRÈS LE PARTHÉNON JUSQU'A LA FIN DU Ve SIÈCLE

Temples de l'Attique et du Péloponnèse. — La *Niké* de Paionios à Olympie. — Constructions funéraires à Trysa et Xanthos, en Lycie. — Sur l'Acropole d'Athènes : Érechtheion; balustrade sculptée près le temple d'Athéna Niké.

Des constructions ordonnées par Périclès, de celles du moins qui étaient décorées de sculptures, les deux principales après le Parthénon sont l'Héphaisteion à Athènes (faussement dénommé, depuis le moyen âge, « Théseion ») et le temple de Poseidon au cap Sounion; puis, à ces importants édifices doriques, dont la date ne saurait être précisée, s'ajoute le templicule ionique d'Athéna Niké (dite aussi Niké *aptéros*, Victoire sans ailes) près des Propylées de l'Acropole, lequel a dû être élevé entre 435 et 432, pendant que s'élevaient les Propylées mêmes. Mais les trois ensemble ne nous offrent que d'attristantes ruines : l'Héphaisteion, demeuré sauf quant à l'architecture, n'a conservé des figures de ses frontons que leurs traces sur la cor-

niche, et ses deux frises comme ses dix-huit métopes sculptées ont beaucoup souffert ; il n'y a plus que débris informes de la frise du temple de Poseidon ; et si celle du temple d'Athéna Niké subsiste à peu près complète, encore est-elle toute disloquée et délabrée.

La plupart des sujets choisis n'ont pas un grand intérêt de nouveauté ; ils ne se relèvent que par les qualités de la facture. A l'Héphaisteion, les métopes étaient consacrées, dix à des *Travaux d'Héraclès,* les huit autres à des *Travaux de Thésée ;* la frise de l'opisthodomos représentait une *Centauromachie,* celle du pronaos le combat de *Thésée contre les Pallantides*, qui avait pour témoins six divinités. Et au temple de Poseidon, les mêmes sujets ou de tout pareils composaient la frise du pronaos : *Centauromachie, Gigantomachie, Travaux de Thésée.* Enfin, c'était encore un combat qui se déroulait, au temple d'Athéna Niké, sur trois des côtés, le quatrième étant réservé au conseil des dieux : ici pourtant il s'agissait, au lieu d'un combat mythique, des réelles batailles que les Athéniens avaient soutenues contre les Perses et contre certains des Grecs ; mais, si le sujet était par exception pris à l'histoire, il était narré dans le même langage exactement que s'il eût été pris à la légende. — Le trait le plus remarquable est le souvenir toujours présent de la décoration du Parthénon. Qu'on examine la scène du conseil des dieux, sur le côté Est du temple d'Athéna Niké : ce petit relief respire un esprit tout phidiaque, et plu-

sieurs détails en sont visiblement empruntés, sans qu'il y ait copie, au grand modèle voisin. Puis, l'introduction d'une frise ionique dans l'entablement dorique aux deux temples d'Héphaistos et de Poseidon, le prolongement de cette frise au delà des limites normales dans le pronaos de l'Héphaisteion, ou son insolite disposition rectangulaire dans le pronaos du temple de Poseidon, tout cela s'explique par le désir à la fois d'imiter et de ne point servilement copier une des beautés du chef-d'œuvre qui venait de naître. Maints détails de l'exécution témoignent dans le même sens : la *Centauromachie* de l'Héphaisteion remet en mémoire plus d'une des métopes subsistantes du Parthénon ; et les dieux qui regardent, assis, la défaite des Pallantides ne sont pas indignes de rappeler ceux qui, ailleurs, regardent le miracle de la naissance d'Athéna. Comment serait-on surpris de telles similitudes, puisque, si Phidias n'était plus là quand ces divers reliefs furent exécutés, l'esprit de son art était resté derrière lui, et que, sans doute, la majeure partie des sculpteurs qui travaillèrent à ces trois temples avaient auparavant travaillé au Parthénon ?

Dans le Péloponnèse, deux grands édifices doriques furent construits avant la fin du ve siècle : l'un était le temple d'Apollon Épicourios, à Bassæ, territoire de Phigalie ; l'autre était l'Héraion d'Argos, qu'un incendie survenu en 423 avait obligé à rebâtir.

De ce dernier, presque plus rien ne subsiste ; les rares débris de sculptures retrouvés proviennent surtout des métopes (Athènes, Musée national). Ils attestent que les auteurs de cette décoration étaient beaucoup moins dans le courant de l'école argienne qu'on ne l'aurait attendu d'artistes opérant à Argos même et qui, la plupart, devaient être des Argiens. Tous les fragments recueillis, à des degrés divers, mais tous sans exception, décèlent une influence bien marquée de l'esprit attique : ils confirment et complètent ce que nous avons signalé de cette influence sur la statuaire argienne après le séjour de Polyclète à Athènes. — Le temple de Bassæ, qui fut élevé par Ictinos, l'architecte même du Parthénon, certainement après 438, dresse encore dans la solitude arcadienne ses colonnes extérieures quasi au complet ; et si ses douze métopes sculptées (partagées en deux suites de six, et placées comme celles du temple de Zeus à Olympie) sont mutilées et indistinctes, au contraire la frise, longue de près de 31 mètres, qui ornait les quatre côtés d'un petit enclos sacré à ciel ouvert, s'est conservée presque sans lacune. Pourquoi faut-il que l'exécution en soit si médiocre ! De méchants marbriers de province ont traduit lourdement, grossièrement, une maquette qui avait le mérite de raviver les deux banales histoires, *Centauromachie* et *Amazonomachie*, par des inventions pleines de vigueur et de verve. Nous ne savons quel artiste avait fourni cette maquette ; rien

ne permet de croire qu'il fût Athénien d'origine, mais plusieurs choses engagent à dire qu'il avait dû faire le voyage d'Athènes et su le mettre à profit. Cet artiste ne serait-il point, on en a déjà eu l'idée, Paionios ?

L'auteur de la célèbre *Niké* d'Olympie était un Ionien de Mendé en Thrace. On ne le connaît que par ce trophée que lui commandèrent les Messéniens, après le succès remporté par eux, de concert avec les Athéniens, dans l'îlot de Sphactéria en 425. Et cette statue a sa place ici, au nombre des sculptures décoratives : car, d'une indication ajoutée à la signature, il paraît bien résulter que la *Niké* des Messéniens était seulement une réplique en marbre, avec quelques changements de forme consécutifs au changement de matière, d'une *Niké*-acrotère en bronze que Paionios avait faite auparavant pour le temple de Zeus ; et, de plus, en hissant sa nouvelle œuvre sur un piédestal de 9 mètres, propre à l'isoler avec le ciel pour fond, il avait manifestement voulu que le spectateur la considérât de la même façon qu'une figure d'acrotère. Travail surprenant de hardiesse et sans creuse virtuosité cependant, le plus génialement téméraire que ciseau de marbrier ait produit, il faut un effort aujourd'hui pour apprécier à son prix vrai cette *Niké* tristement mutilée ; mais l'effort est récompensé quand, après une recherche attentive de ce que le sculpteur a visé et des moyens qu'il a employés, on peut se représenter, dans l'Altis d'Olympie, au

dessus de la foule des autres offrandes, la blanche Messagère divine, suspendue entre ciel et terre, ses draperies vivement refoulées par la résistance de l'air, son grand himation gonflé en voile derrière elle, la jambe gauche portée en avant et prête à se poser bientôt, le corps penché, un peu oblique, soutenu et dirigé par le battement puissant des ailes, tombant rapide du haut de la coupole bleue où plane l'aigle, où trône Zeus.

C'est donc à un Ionien qu'était échu l'honneur d'avoir résolu le beau problème d'art qu'avait posé, dès le milieu du VIe siècle, l'audace ingénue d'un autre Ionien, Archermos. La sculpture ionienne avait gardé, on le voit, joint à ses facultés d'invention, l'amour du mouvement, de l'effet, des lignes animées et brillantes. Elle en donnait un témoignage nouveau, en même temps qu'à Olympie, à Délos, dans ces groupes qui décoraient les acrotères d'un petit édifice voisin du temple d'Apollon et représentaient, l'un l'*Enlèvement d'Oreithyia par Boréas*, l'autre l'*Enlèvement de Céphalos par Éôs* (Athènes, Musée national) : sujets choisis et traités avec la plus heureuse ingéniosité, groupes à figures ailées et à draperies claquantes, qui n'égalent point la triomphale *Niké* de Paionios, mais évidemment procèdent d'une inspiration identique.

La sculpture ionienne avait gardé aussi son goût inné de l'ornementation prolixe et, dirai-je sans respect, sa naturelle facilité de bavardage, que l'on perçoit

fort bien dès l'époque archaïque. Nous trouvons en Asie même, dans le dernier quart du ve siècle, deux beaux exemples de cette sorte de *garrulité,* à savoir les deux grandes constructions funéraires qui s'élevaient sur le sol de Lycie, à Trysa et à Xanthos. De l'héroon de Trysa, que décorèrent des Ioniens, agiles manieurs du ciseau, mais doués d'une médiocre personnalité, retenons seulement que ses 108 mètres de reliefs sont en grande partie une transposition des peintures athéniennes de Polygnote, et que certains détails de leur exécution prouvent que leurs auteurs n'ignoraient pas les reliefs de Phidias et de son école. — Plus riche, et d'une richesse mieux présentée, que faisait valoir l'ordonnance toute grecque de la construction, avec ses quatre frises sculptées, les figures de ses deux frontons et de ses acrotères, puis surtout les statues posées entre ses colonnes, le monument « *des Néréides* » à Xanthos, tombeau-temple d'un dynaste lycien, annonce l'édifice analogue qui devait illustrer, au siècle suivant, le dynaste carien Mausolos. Là aussi, en dépit du beau talent personnel des exécutants, le déjà vu abonde; des emprunts nombreux à la sculpture attique ou à la peinture attico-ionienne se laissent reconnaître ou deviner : la plus importante des quatre frises, qui doit évoquer des souvenirs des guerres lyciennes, n'est, au vrai, qu'une *Amazonomachie,* à peine démarquée; et telle autre frise, longue narration par images, à la façon orientale, du siège et de la prise d'une

ville, a sa pareille dans l'héroon de Trysa et dérive donc sûrement d'un modèle antérieur. Quant aux brillantes statues des entrecolonnements, fraîches adolescentes qui courent et glissent souplement sur la vague marine et tendent au vent leur draperie comme une voile légère, faut-il leur laisser le nom de *Néréides?* ou bien, placées comme elles étaient autour du tombeau du dynaste, ne personnifient-elles point les brises dont parle Pindare (*Ol.*, II, 77), « les brises Océanides soufflant autour des îles des bienheureux »? En tout cas, nul ne contestera leur évidente parenté, pour la conception et la facture, avec la *Niké* de Paionios; et ce n'est pas faire tort à ces Ioniennes, si on ajoute que peut-être, dans leurs mouvements et les jeux de leur draperie, elles ne seraient pas exactement ce qu'elles sont, si elles n'avaient fréquenté certaines figures des frontons du Parthénon. — Mentionnons enfin, parmi les sarcophages de Sidon (Constantinople), ceux qu'on appelle le *Sarcophage du Satrape* et le *Sarcophage lycien :* aimables et habiles reliefs de deux Ioniens, qui appartenaient, semble-t-il, à deux générations successives, et desquels le plus récent s'était pénétré de l'esprit attique au point que, dans les jeunes et fiers chasseurs du *Sarcophage lycien*, les cavaliers de la procession des Panathénées eussent reconnu presque des frères.

C'est une sorte de voyage autour du monde grec que nous avons fait dans le présent chapitre. Partis

Fig. 26. — Vue actuelle de la prostasis des corés, a l'Érechtheion.

d'Athènes au moment que s'y clôt, à cause de la guerre commencée en 431, la période des grands travaux de luxe, nous avons parcouru le Péloponnèse, traversé Délos, abordé au pied des monuments ioniens de Lycie, et constaté en tous lieux l'influence victorieuse de l'art de Phidias. Jusqu'à la lointaine Sicile s'est étendue cette action, comme en témoignent, à défaut de sculptures non retrouvées encore, les splendides monnaies syracusaines d'un Kimon ou d'un Euainétos. Et maintenant, revenus en Attique, nous y percevons mieux, ainsi qu'il arrive après une absence, les changements qui sont en voie de se produire dans l'art, conséquence de ceux qui s'opèrent dans l'esprit public. Du reste, un monument sur l'Acropole même nous donne à ce sujet l'avertissement le plus net : je veux dire l'Érechtheion, qui, si on n'en considère que les sculptures, prend la valeur d'un monument-frontière, à deux faces, tournées l'une vers les horizons nouveaux, l'autre vers ce qui était déjà alors le passé.

Très probablement l'Érechtheion a été construit en majeure partie de 421 à 413, durant la trêve entre Athènes et Sparte, et il a dû être achevé, pour tout le principal, de 409 à 407. La frise date de ce dernier laps, tandis qu'on avait exécuté avant 413 ce que les textes officiels nomment la *prostasis des corés (Fig. 26),* qui avait pour objet d'envelopper et masquer une entrée d'escalier. Or, soit qu'on admette que le dessin des *Caryatides* avait été

préparé par Phidias (puisqu'il semble aujourd'hui que le plan premier de l'Érechtheion doit remonter au temps de Périclès), ou qu'on préfère une explication différente, toujours y a-t-il que ces graves et nobles *corés,* parce qu'elles sont vraiment les sœurs de celles que nous voyons dans la procession des Panathénées, paraissent ici un peu étrangères à leur coquet entourage : ces porteuses d'un entablement ionique sont toutes remplies de l'esprit de l'autre architecture, et l'on dirait que c'est de regarder sans cesse le Parthénon en face d'elles que leur est venue leur âme dorique. Au contraire, comme elle devait s'accorder bien avec l'ornementation brillante et colorée, cette frise dont les reliefs, découpés séparément dans le marbre blanc, avaient été ensuite, par recherche d'un effet de couleur, rapportés sur un bandeau bleu ardoise, et qui, à en juger d'après les quelques morceaux subsistants (musée de l'Acropole), offrait une riche variété d'études de draperies, à plis tantôt fouillés profond et striés d'ombres noires, tantôt fins et clairs, transparents et fluides, les mêmes qui font ruisseler et luire un « innombrable sourire » au corps de la *Vénus de Fréjus* ou des *Danseuses de Delphes !*

Mais la plus exquise fleur de l'art attico-ionien, nous la rencontrons dans d'autres reliefs du musée de l'Acropole, provenant de la balustrade en marbre, dont on avait bordé les trois côtés à pic du *pyrgos* où s'élevait le temple d'Athéna Niké. Il y avait à

décorer une longueur totale de 35 mètres, sur la face extérieure de la balustrade ; un seul motif y a suffi, et presque un seul personnage, répété autant de fois qu'il a fallu, et souplement renouvelé à chaque fois par les plus ingénieuses variantes. Le même goût d'allégorie et de fantaisie, qui aura pour effet, plus tard, de diluer Éros en la légère troupe innombrable des Amourets alexandrins, a déjà opéré la dilution de Niké. Au lieu de la Messagère unique, de la puissante Envoyée du ciel, il y a maintenant des petites Nikés en nombre illimité, en essaims. Et ce qu'on voyait sur la balustrade d'Athéna Niké, c'était un de ces essaims de vives et bruissantes *Nikés,* s'occupant, devant leur maîtresse Athéna, aux diverses actions les plus propres à évoquer l'idée de la victoire et de la gratitude qu'on en doit manifester aux dieux : elles dressaient des trophées, apportaient des pièces d'armure, amenaient les bêtes du sacrifice; les unes semblaient s'abattre d'en haut, d'autres couraient avec des gestes heureux ; une s'arrêtait soudain, ayant senti quelque gêne au pied, et, comme une simple mortelle, rectifiait les courroies de sa sandale *(Fig. 27)*. Précieux et trop rares débris de cette frise charmante et légère, d'une conception si discrète, d'une exécution si fine, où resplendit dans un si pur rayonnement un des aspects du génie attique ! — Elle est la dernière des sculptures du ve siècle dont la date soit à peu près fixée ; et elle est aussi le dernier chant de triomphe de la glorieuse

Athènes du ve siècle. Car, commencée vraisemblablement l'année 408, au retour d'Alkibiade et en rappel de ses victoires, elle devait être finie à peine quand vint la ruine avec les pires humiliations : Némésis avait voulu que ces *Nikés* radieuses, sur le *pyrgos* qui domine la plaine et la mer attiques, fussent prêtes juste pour voir, en 404, l'arrivée de la flotte de Lysandros, les remparts jetés bas et l'entrée dans l'Acropole de la garnison lacédémonienne imposée par le dur vainqueur...

Fig. 27. — Une des Nikés de la balustrade près le temple d'Athéna Niké.

Musée de l'Acropole.

CONCLUSION

En 479, les Perses avaient incendié Athènes ; mais au peuple réfugié à Salamine, la lueur de l'incendie, montant du côté de l'Orient, put paraître, comme nous la voyons en effet maintenant, l'aube rouge d'une incomparable gloire. En 404, Lysandros détruisait par le feu, dans le port du Pirée, ce qu'il restait encore de la flotte athénienne ; cette fois, pour les citoyens qui de la ville regardaient vers l'Occident, le rougeoiment au ciel signifiait le crépuscule de leur puissance, le couchant de leur hégémonie. Dans les limites de temps, marquées par ces deux désastres si différents d'origine et de portée, Athènes avait atteint l'apogée de sa fortune matérielle, et elle en était brusquement tombée ; elle avait tenu un sceptre de Reine de la mer, qu'elle ne devait plus recouvrer. Mais elle avait ennobli ses succès passagers par sa manière d'en jouir, et justifié ses richesses, quelquefois mal acquises, par l'usage qu'elle en avait fait : avec des biens éphémères, Périclès avait créé de l'impérissable, et

d'avance balancé toutes les ruines possibles de l'État par ce qu'il avait suscité d'immortelle beauté dans la seule Acropole.

Athènes, du jour où le Parthénon exista, était devenue la capitale de l'art grec. Voici, relativement à la sculpture, en quel sens il faut prendre ce mot. — Vers le milieu du ve siècle s'achève le long labeur que poursuivaient les multiples ateliers de la Grèce ; ils arrivent tous au terme de la montée ; et ceux d'entre eux qui, par la fixité de leurs principes et la continuité de leur discipline, avaient mérité le nom d'écoles, livrent les premiers modèles parfaits de leur idéal propre. Ainsi l'école d'Argos cueille enfin sa récompense, grâce aux bronzes de Polyclète ; et simultanément, avec une moindre maîtrise peut-être, des Ioniens font aussi leur bouquet. Or, ce n'est pas assez de dire que l'école attique occupe alors le premier rang et produit les œuvres les plus accomplies ; son mérite est d'une espèce plus haute : elle s'est élevée au dessus du rôle d'une école particulière ayant son idéal particulier ; elle a donné au travail de tous ensemble, Doriens et Ioniens, le couronnement suprême. Personnifié en Phidias pour la statuaire et la sculpture décorative (comme en Ictinos et Mnésiclès pour l'architecture), le génie attique a été le plus complet représentant du génie grec tout entier. C'est pourquoi Phidias a exercé l'influence quasi universelle, dont on rencontre les preuves dans le Péloponnèse non moins que dans la Grèce

asiatique, et sous laquelle a fléchi Polyclète lui-même. Par cette influence, les divisions entre écoles, si légitimes qu'elles soient, diminuent et tendent à s'effacer : les élèves et continuateurs de Polyclète se rattachent à Athènes autant qu'à Argos ; les Ioniens « atticisent » autant que les Attiques avaient jadis « ionisé » ; quant à ceux des artistes athéniens qui, à la fin du siècle, reviennent au style attico-ionien, ils ne sont pas sans avoir ressenti non plus quelque effet de la proximité de Phidias. Bref, on voit s'opérer dès cette époque, pour la sculpture, ce qui devait s'opérer plus tard pour la langue : comme le dialecte attique, placé à égale distance des autres dialectes grecs et illustré par de si beaux écrivains, était destiné à fournir à la Grèce ce qu'on appelle la « langue commune », pareillement l'école attique, placée à égale distance des écoles doriennes et des ioniennes, s'étant enrichie de certaines des qualités des unes et des autres, et tout à coup ayant acquis par le génie de Phidias un prestige sans pareil, contribuait la première à la formation d'une κοινὴ διάλεκτος de l'art.

On sait de reste que l'art grec va développer encore une ample et féconde carrière. La « langue commune » n'empêchera point le talent personnel ; et, au besoin, des sculpteurs tels que Scopas ou Lysippe trouveront un langage neuf pour des idées neuves. Mais là précisément réside une grande différence entre le Ve siècle et les suivants : la sculpture prospérera maintenant par l'invention individuelle,

non plus par l'effort collectif. Les génies novateurs, ceux qui attireront le plus de disciples et de qui l'action sera le plus durable, appartiendront à une autre catégorie qu'un Phidias ou un Polyclète. Ils seront (comme déjà Myron, lequel est une exception pour son temps) des individualistes, c'est à dire que, malgré ce qu'ils garderont toujours du passé, l'esprit nouveau dont ils seront individuellement animés constituera l'essentiel de leur art. Au contraire, le gain des générations précédentes, leur capital accumulé compte beaucoup dans l'art de Phidias; il est presque tout dans l'art de Polyclète. Il y a donc une chose qui disparaît avec ces maîtres-là, et qu'on ne reverra plus : la tâche des vieilles écoles traditionnalistes est finie, et elles finissent elles-mêmes d'exister. Magnifique fin, puisque, au lieu d'avoir senti la sève se retirer d'elles peu à peu et de s'être éteintes dans une langueur stagnante, il semble que, répondant à l'appel du génie de Phidias, elles ont, au moment où elles atteignaient le point culminant de leur croissance, donné toute leur vitalité d'un coup pour un triomphal jaillissement !

Ce n'est pas seulement les forces vives de ces écoles et leurs moyens d'expression, qui viennent aboutir ensemble à l'atelier de Phidias. Les principaux des types figurés et des sujets qui constituaient le fonds le plus général de l'art ont reçu de lui une sorte de consécration. On n'a qu'à se remémorer tous ceux dont il avait fait emploi pour décorer ses

grandes statues chryséléphantines ; la plupart sont les thèmes courants de la décoration monumentale. Qu'on n'oublie pas que, dans des œuvres de proportions si extraordinaires, ces détails accessoires avaient eux-mêmes un développement et des dimensions considérables : le seul trône du *Zeus* d'Olympie, avec ses figures en ronde bosse, ses panneaux et ses bandeaux en relief, offrait l'équivalent des sculptures d'un petit temple. Et ce trône qui, par l'abondance et par certains des motifs de son décor, rappelait à cent ans de distance le vieux chef-d'œuvre de l'Ionien Bathyclès à Amyclées ; ce trône où des *Nikés*, des *Horés*, des *Charites*, toutes variantes de la traditionnelle *coré* ionienne, tous types inventés et propagés par les Ioniens, avoisinaient des représentations choisies de l'athlétisme olympique, et où le héros attique Thésée était glorifié à côté d'Héraclès, le héros dorien ; ce trône nous apparaît comme ayant dû être une superbe et complète manifestation, je ne dirai point de l'éclectisme de Phidias — ce mot serait un vrai contresens — mais de l'admirable faculté qu'a eue son génie de fondre, sans distinction de provenance et de tendances, et de faire également sien tout le passé déjà si riche de la sculpture grecque. N'est-ce point par un autre effet de cette même faculté qu'il sut allier, selon la mesure possible, à son art de sculpteur l'art du peintre, et introduire jusque dans la ronde bosse des recherches de couleur et des qualités de pittoresque ? et qu'il sut aussi user

excellemment de n'importe laquelle des matières plastiques, rassemblant en lui toutes les habiletés de métier, dont on eût pu croire jusque là que certaines devaient rester l'apanage de telle école, à l'exclusion des autres ? S'il eut pourtant des préférences, elles lui furent imposées par la force des choses ; si le maître qui au Parthénon dirigea son équipe de praticiens avec une autorité si sûre, et pour de simples sculptures décoratives prodigua les plus merveilleux modelés de nu et de draperie, ne semble avoir cependant exécuté en marbre aucune de ses œuvres de statuaire, c'est évidemment parce que le marbre, en ce cas, fixait à la réalisation de sa pensée des limites trop vite atteintes. Car Phidias ne paraît avoir jamais eu son génie plus à l'aise, que lorsqu'il put joindre à la grandeur de la conception la grandeur matérielle. Devant les énormes ouvrages qu'étaient ses *Athéna* colossales, le *Zeus*, l'ample cycle des sculptures du Parthénon, sa vaillance tenait sans doute, peut-on dire, à ce qu'en lui s'étaient comme transfusées toutes les énergies de l'âme grecque, tendue depuis longtemps vers son clair idéal de beauté, et devenue à présent capable de l'atteindre. Il est miraculeux, cependant, que la tâche suprême ait été accomplie avec une si limpide aisance, et que l'auteur de ces œuvres géantes les ait exécutées sans apparence d'effort, sans un geste excessif. On dirait qu'à ces dieux, qu'il a maintes fois représentés, non pas seulement quelques-uns

d'entre eux dans telle ou telle statue splendide, mais tous réunis en auguste assemblée, soit sur l'Olympe pour la naissance d'Athéna ou le choix des charmes de Pandora, ou bien au bord de la mer pour la naissance d'Aphrodite, ou bien sur la terre, dans l'Acropole des Athéniens, par un lumineux jour de fête, — on dirait qu'à ces divinités, dont la pensée occupa sa vie entière et dont les visions peuplaient son atelier, Phidias a su capter le secret de leur surhumaine noblesse. Ainsi, ce grand sculpteur des Olympiens fait lui-même figure d'un Olympien au dessus des autres artistes de la Grèce ; ce dieu de la sculpture antique, comme le Zeus qu'il avait montré supérieur à sa toute-puissance, donne l'impression d'un génie supérieur encore à ses propres créations ; il domine l'art grec, comme le Parthénon dominait l'Acropole, avec une majesté sereine et la calme certitude du Parfait.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Faits d'histoire.	Œuvres d'art.
510	Fin de la « tyrannie » des Pisistratides à Athènes.	
Après 510	. . . . .	Groupe des *Tyrannoctones* par Anténor.
490	Les Perses à Marathon.	
489 à 485	. . . . .	Construction probable du *Trésor des Athéniens* à Delphes.
480	Invasion de l'Attique et prise d'Athènes par les Perses. Victoire de Salamine.	
479	Réoccupation de l'Attique par les Perses. Victoires de Platées et de Mycale.	
Après 480	. . . . .	Construction probable du temple d'Ægine.
Après 479	Remise en état des maisons et remparts d'Athènes. Construction du mur d'enceinte Nord, « mur de Thémistocle », à l'Acropole.	

477 Athènes à la tête de la Ligue maritime.	Groupe des *Tyrannoctones* par Critios et Nésiotès.
Après 475	*Aurige de Delphes.*
Vers 467 Victoire des Athéniens, commandés par Kimon, à l'Eurymédon. — Construction du mur d'enceinte Sud, « mur de Kimon », à l'Acropole.	
463 Prise de possession par Athènes, après la capitulation de Thasos, des mines d'or de la Thrace.	
Vers 460	Achèvement du temple de *Zeus* à Olympie. — Peintures de la *stoa Poikilé* à Athènes, par Polygnote, Panainos et Micon. — Statue de *Kyniscos* par Polyclète.
460 à 450	Grand relief d'Éleusis.
Vers 456 Tentative de Périclès pour réunir à Athènes un congrès panhellénique, en vue de reconstruire les temples grecs détruits par les Perses.	
454 Les alliés d'Athènes consentent à ce qu'un 60e de leur contribution annuelle soit employé pour relever les édifices de l'Acropole.	

454 ou 450	Transfert de la Caisse de la Ligue maritime, de Délos à Athènes.	
450	Armistice entre Athènes et Sparte.	La *Lemnia* de Phidias.
449	Fin des opérations de guerre contre la Perse.	Commencement des grands travaux entrepris par Périclès dans Athènes et l'Attique.
448	. . . . .	La « *Promachos* » de Phidias.
447	. . . . .	Le *Parthénon* est commencé.
446	Révolte de l'Eubée : expédition conduite par Périclès.	Inauguration de l'*Odeion* d'Athènes.
445	Paix entre Athènes et Sparte.	
441-440	Guerre d'Athènes contre Samos : victoire remportée par Périclès.	
438	. . . . .	La construction du *Parthénon* est terminée. Inauguration de la *Parthénos* de Phidias.
437	Exil de Phidias.	
437 à 432	. . . . .	Construction des *Propylées* et du temple d'*Athéna Niké* sur l'Acropole. — On travaille à l'*Héphaisteion* d'Athènes, aux temples de *Némésis* à Rhamnonte et de *Poseidon* au cap Sounion. — Exécution, à Olympie, de la statue de *Zeus* par Phidias.
Après 437	. . . . .	Construction du temple d'*Apollon* à Bassæ, territoire de Phigalie, en Arcadie.

432 ou 431 Mort de Phidias à Olympie.	
431 Commencement de la guerre du Péloponnèse.	La décoration du Parthénon est achevée. — Arrêt général des travaux de luxe à Athènes et dans l'Attique.
430 La peste à Athènes.	Statue d'*Athéna Hygieia* par Pyrrhos sur l'Acropole.
429 Mort de Périclès.	
425 Fait d'armes de Sphactéria.	Les Messéniens commandent à Paionios sa grande *Niké* pour Olympie.
Après 423	Reconstruction de l'*Héraion* d'Argos. Statue chryséléphantine d'*Héra* par Polyclète.
421 Paix de Nikias. Trêve, puis alliance entre Athènes et Sparte.	Commencement probable des travaux de l'*Érechtheion* sur l'Acropole.
413 Désastre des Athéniens en Sicile. Reprise de la guerre avec Sparte.	Interruption des travaux de l'*Érechtheion*.
411-408 Succès des Athéniens, grâce à Alkibiade.	
409-407	Achèvement de l'*Érechtheion*.
408 Retour d'Alkibiade à Athènes.	Balustrade en marbre sculpté, près le temple d'*Athéna Niké* sur l'Acropole.
405 Désastre des Athéniens à Ægos-Potamos. Blocus d'Athènes.	
404 Fin de la guerre du Péloponnèse.	

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie complète serait, par son abondance, hors de proportion avec le texte du présent volume, et même en fausserait le caractère. Mais il a paru utile que chaque œuvre d'art citée fût l'objet d'au moins une référence spéciale, laquelle donnât au lecteur le moyen de se reporter à quelque étude plus substantielle ou à une notice de catalogue, susceptible de lui offrir une bibliographie sans lacune.

Un certain nombre de références concernant les sculptures d'édifices ont été à dessein omises ici; on les trouvera dans l'appendice suivant.

Pour l'ensemble du volume.

M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque* (Paris, 1892-1897), t. Ier, p. 251 à la fin ; t. II, p. 1 à 171.

E. A. Gardner, *Handbook of greek sculpture* (Londres, 1896-1897), p. 214 à 349.

Springer-Michaelis, *Handbuch der Kunstgeschichte*. I. *Altertum*, 7e édition (Leipzig, 1904), p. 162 à 244.

A. Furtwængler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig, 1893), p. 1 à 509.

J. Lange, *Darstellung des Menschen in der ælteren griechischen Kunst*. Traduit du danois en allemand par Mathilde Mann (Strasbourg, 1899).

O. Rayet, *Monuments de l'art antique* (Paris, 1884), notices des pl. 12 à 40.

S. Reinach, *Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées* (Paris, 1903), notices des pl. 1 à 133.

L. Heuzey, *Du principe de la draperie antique* (Paris, 1893) = *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, t. V, p. 186 sqq., article *Draperies*.

Pour ce qui concerne la décoration du temple grec et les places que la sculpture y occupe : *Mélanges Henri Weil* (Paris, 1898), p. 355 sqq. (G. Perrot) ; H. Lechat, *le Temple grec, histoire sommaire de ses origines et de son développement jusqu'au Ve siècle av. J.-C.* (Paris, 1902).

Pour le chapitre Ier.

G. Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité.* VIII. *La Grèce archaïque : la sculpture* (Paris, 1903), p. 108 à la fin.

H. Lechat, *la Sculpture attique avant Phidias* (Paris, 1904), p. 1 à 423. — Id., *Au musée de l'Acropole d'Athènes* (Lyon et Paris, 1903).

Pour le chapitre II.

Apollon de Piombino : O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art* (Paris, 1888), p. 166 sqq.

Tyrannoctones : H. Lechat, *la Sculpture attique avant Phidias*, p. 438-451 ; *Rœm. Mittheilungen,* XIX, 1905, p. 163 sqq. (F. Hauser).

Sphinx de Xanthos : A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum,* I (1892), nos 89-90.

Reliefs de Thasos : Wien. Jahreshefte, VI, 1903, p. 159 sqq. (F. Studniczka).

Trône Ludovisi : W. Helbig, *Führer in Rom*[2] (Leipzig, 1899), II, no 938 *a* ; *Rœm. Mittheilungen,* VII, 1892, p. 32 sqq. (E. Petersen) ; *Ibid.*, XIV, 1899, p. 154 sqq. (Id.).

Stèle de Nisyros : *Revue arch.*, 1901, II, p. 158 sqq. (S. Reinach).

Stèle de Pharsale : Bulletin de corresp. hellénique, XXIV, 1900, p. 358 sqq. (P. Perdrizet).

Stèle Giustiniani-Recanati, à Berlin : *Antike Denkmæler,* I, pl. 33, 2 (R. von Schneider).

Danseuses d'Herculanum : O. Rayet, *Monuments*, pl. 37-38 ; *Ibid.*, pl. 39 (B. Haussoullier) ; *Wien. Jahreshefte,* V, 1901, p. 181 sqq. (O. Benndorf).

Statue de Kisamos (Crète) et statues analogues à Rome et au musée Ny Carlsberg : *Bollettino d. Commiss. arch. di Roma,* XXV, 1897, p. 167 sqq. (L. Mariani) ; *Ibid.*, XXIX, 1901, p. 71 sqq. (Id.) ; P. Arndt, *la Glyptothèque Ny Carlsberg*, p. 9 sqq., 49 sqq.

Athéna, à Rome, Musée national : Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 502, à droite (P. Arndt).

Déméter (?) : Rœm. Mittheilungen, XV, 1900, p. 181 sqq. (W. Amelung).

Vesta Giustiniani : S. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 22 sqq.

Coureuse Barberini : W. Helbig, *Führer* ², I, n° 384 et p. 503.

Artémis Laphria : Rœm. Mittheilungen, III, 1888, p. 277 sqq. (F. Studniczka) ; *Studi e Materiali di arch. e numism.*, I, 1899, p. 119 sqq. (L. Milani).

Penthésilée : R. von Schneider, *Album d. Antiken-Sammlung* (Vienne, 1895), p. 1 sqq.

Caryatide de Tralles : Monuments Piot, X, 1903, p. 13 sqq. (M. Collignon).

Tête Humphrey Ward : Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 581 (P. Arndt).

Poseidon de Creusis : Éphiméris arch., 1899, p. 57 sqq. (D. Philios).

« *Bronze Sciarra* » : *Rœm. Mittheilungen,* II, 1887, p. 90 sqq. (F. Studniczka).

« *Athlète de Stéphanos* » : Helbig, *Führer* ², II, n° 786.

Éphèbe (attribué à Critios et Nésiotès) : H. Lechat, *la Sculpture attique avant Phidias,* p. 452 sqq.

Apollon de Pompéi : Arch. Jahrbuch, XI, 1896, p. 1 sqq. (P. Wolters).

Apollon Choiseul-Gouffier et *Apollon « à l'omphalos » :* A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum,* I, n° 209 ; P. Cavvadias, *Catalogue du Musée nat. d'Athènes* (1892), n° 45 ; Müller-Wieseler's *Antike Denkmæler,* rééd. Wernicke et Græf, II, p. 275 sqq.

Éros Soranzo : Arch. Zeitung, XXXVI, 1878, p. 126 sqq. (A. Flasch).

Apollon de Cassel : A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 371 sqq.

Zeus (ou *Héphaistos*) de Munich : A. Furtwængler, *Beschreibung d. Glyptothek,* n° 295.

« *Pénélope* » : W. Helbig, *Führer* [2], I, n° 195 ; *Antike Denkmæler*, I, p. 17 sqq. (F. Studniczka).

Athéna (sans tête), à l'Acropole : *Éphiméris arch.*, 1887, p. 148 sqq. (F. Studniczka).

Athéna « au pilier » : Monuments Piot, III, 1896, p. 5 sqq. (H. Lechat).

Aurige de Delphes : Monuments Piot, IV, 1897, p. 169 sqq. (Th. Homolle) ; *Berliner philol. Wochenschrift,* 1905, p. 1358 sqq. (O. Washburn).

Calamis. — *Strena Helbigiana* (Leipzig, 1900), p. 293 sqq. (Mme Strong-Sellers) ; G. Patroni, *Sosandra* (extrait du *Rendiconto dell' Accad. arch. di Napoli,* 1905).

Pythagoras. — H. Lechat, *Pythagoras de Rhégion* (Lyon, 1905).

Myron. — A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 339 sqq. ; Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 568-570 (P. Arndt).

Polyclète. — A. Furtwængler, *Ibid.*, p. 413 sqq. ; P. Paris, *Polyclète* (Paris, 1895) ; A. Mahler, *Polyklet und seine Schule* (Athènes et Leipzig, 1902).

Kyniscos de Polyclète (= *athlète Westmacott) :* A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum*, III (1904), n° 1754.

Amazone Lansdowne (et *Amazone de Berlin) : Arch. Jahrbuch,* I, 1886, p. 14 sqq., 29 sqq. (A. Michaelis).

Doryphore de Polyclète : O. Rayet, *Monuments*, pl. 29 (E. Guillaume).

Persée de Myron : *Journal of hellenic studies*, II, 1881, p. 55 sqq. (A. S. Murray) ; *Bullettino d. Commiss. arch. di Roma*, XVIII, 1890, p. 231 sqq. (W. Klein) ; A. Furtwængler, *Meisterwerke,* p. 382 sqq.

Marsyas de Myron : O. Rayet, *Monuments*, pl. 33-34 (M. Collignon) ; W. Helbig, *Führer*², I, nº 684 ; G. Barracco et W. Helbig, *la Collection Barracco* (Munich, 1892), p. 37 sqq.

Discobole de Myron : Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 566-567 (L. Curtius).

Pour le chapitre III.

Sculptures d'Ægine : voir l'appendice suivant.

Sculptures du temple de Zeus à Olympie : Olympia. III : G. Treu, *Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon* (Berlin 1897), p. 44 sqq. ; *München. Sitzungsberichte,* 1903, p. 421 sqq. (A. Furtwængler); Id., *Ægina* (Munich, 1906), p. 326 sqq. ; V. Laloux et P. Monceaux, *Restauration d'Olympie*, p. 69 sqq.

Métopes de l'Héraion de Sélinonte : O. Benndorf, *Die Metopen von Selinunt* (Berlin, 1873), p. 54 sqq.

Pour le chapitre IV.

W. Judeich, *Topographie von Athen* (Munich, 1905), p. 70 sqq.

H. Lechat, *la Sculpture attique avant Phidias,* p. 423 sqq.

Relief d'Éleusis : P. Cavvadias, *Catalogue du Musée national d'Athènes,* nº 126 ; J. N. Svoronos, *le Musée national d'Athènes*, p. 106 sqq. de l'édition grecque.

Pour les chapitres V et VI.

A. Michaelis, *Der Parthenon* (Leipzig, 1871).

E. Petersen, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia* (Berlin, 1873).

M. Collignon, *Phidias* (Paris, 1886).

Gazette des Beaux-Arts, 1902, t. II, p. 449 sqq. (S. Reinach).

W. Passow, *Studien zum Parthenon (Philologische Untersuchungen,* XVII; Berlin, 1902).

A. S. Murray, *The sculptures of the Parthenon* (Londres, 1903).

Diadoumène Farnèse : A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum,* I, n° 501 ; A. Furtwængler, *Meisterwerke,* p. 444 sqq.

Amazone Mattei : Arch. Jahrbuch, I, 1886, p. 19 sqq. (A. Michaelis) ; A. Furwængler, *Meisterwerke,* p. 296 sqq.

Sur la *Lemnia,* cf. A. Furtwængler, *Ibid.,* p. 4 sqq.; *Monuments grecs,* II, 1893-1894, p. 23 sqq. (P. Jamot) ; *Revue arch.,* 1895, I, p. 7 sqq. (Id.) ; en dernier lieu, *Arch. Anzeiger,* 1899, p. 134 (F. Studniczka).

Sur la *Parthénos,* cf. en dernier lieu : Brunn-Bruckmann's *Denkmæler,* pl. 511-512 (P. Arndt); *Monuments Piot,* VII, 1900, p. 153 sqq. (É. Michon) ; *Wien. Jahreshefte,* IV, 1901, p. 144 sqq. (L. Pollak).

Sur le *Zeus,* cf. en dernier lieu : *Mélanges Perrot* (Paris, 1903), p. 109 sqq. (A. Furtwængler) ; Brunn-Bruckmann's *Denkmæler,* notice des pl. 571-573 (A. Furtwængler).

Sur les *frontons du Parthénon,* cf. en dernier lieu : B. Sauer, *Der Weber-Laborde'sche Kopf und die Giebelgruppen des Parthenon* (Berlin, 1903); *Arch. Jahrbuch,* XIX, 1904, p. 1 sqq. (F. Studniczka) ; A. Furtwængler, *Ægina,* p. 328-332.

Pour le chapitre VII.

Alcamène. — *Eranos Vindobonensis* (Vienne, 1893), p. 1 sqq. (E. Reisch) ; A. Furtwængler, *Meisterwerke,* p. 118 sqq. — Sur l'*Athéna Héphaistia : Wien. Jahreshefte,* I, 1898, p. 55 sqq. (E. Reisch) ; *Rœm. Mittheilungen,* XIV, 1899, p. 114 sqq. (L. Kjellberg) ; *Journal of hellenic studies,* XIX, 1899, p. 1 sqq. (E. A. Gardner). — Sur l'*Athlète au disque :* W. Helbig, *Führer* [2], I, n° 338 et p. 502.

Agoracritos. — A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 119. — Sur la *Mère des dieux : Arch. Zeitung*, XXXVIII, 1880, p. 1 sqq. (A. Conze). — Sur la *Némésis*, reliefs de la base : en dernier lieu, C. Robert, 21e *Hallisches Winckelmannsprogramm* (1897), p. 25 sqq. — « *Déméter* » du Vatican : W. Helbig, *Führer* 2, I, n° 304.

Pyrrhos. — *Arch. Anzeiger*, 1899, p. 134 sqq. (F. Studniczka). — Sur les *Athéna Farnèse* et *Hope* : A. Furwængler, *Meisterwerke*, p. 104 sqq. ; *Strena Helbigiana*, p. 86 sqq. (Id.).

Crésilas. — A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 267 sqq. — Sur le *Périclès* : en dernier lieu, R. Kekulé von Stradonitz, 61e *Berlin. Winckelmannsprogramm* (1901). — Sur l'*Amazone « de Sosiclès » : Arch. Jahrbuch*, I, 1886, p. 17 sqq. (A. Michaelis) ; *Ibid.*, XII, 1897, p. 81 sqq. (B. Græf). — Sur le *Blessé défaillant : Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, p. 193 sqq. (S. Reinach).

Pallas de Velletri : en dernier lieu, *Bollettino d. Commiss. arch. di Roma*, XXV, 1897, p. 281 sqq. (L. Mariani).

Athéna Albani : W. Helbig, *Führer* 2, II, n° 824.

Héra Borghèse : P. Arndt, *la Glyptothèque Ny Carlsberg*, p. 90 sqq.

Héra Barberini : W. Helbig, *Führer* 2, I, n° 308.

Aphrodite Doria-Panfili : Rœm. Mittheilungen, XVI, 1901, p. 21 sqq. (W. Amelung).

Apollon citharède (Muse Barberini) : A. Furtwængler, *Beschreibung d. Glyptotek zu München*, n° 211.

Coré (« Sapphô ») Albani : W. Helbig, *Führer* 2, II, n° 886.

Aphrodite de Berlin : R. Kekulé, *Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren* (Berlin, 1894).

Relief *Médée et les Péliades* : W. Helbig, *Führer* 2, I, n° 655.

Relief *Orphée, Eurydice et Hermès* : *American Journal of arch.*, 1898, p. 169 sqq. (J. Pickard).

Relief *Éphèbe à la cage :* Brunn-Bruckmann's *Denkmæler,* pl. 513 (P. Arndt).

Stèle de Carystos : A. Furtwængler, *la Collection Sabouroff* (Berlin 1883-1887), pl. VI.

Stèle funéraire de Candie : *Wien. Jahreshefte*, VI, 1903, p. 1 sqq. (O. Benndorf) ; *Revue des études anciennes,* V, 1903, p. 120 sqq. (P. Perdrizet).

Diadoumène de Polyclète : A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 435 sqq. Exemplaire de Vaison, au British Museum : O. Rayet, *Monuments,* pl. 30; A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum*, I, n° 500. Exemplaire de Délos, au Musée national d'Athènes : *Monuments Piot*, III, 1896, p. 137 sqq. (L. Couve). Exemplaire du musée de Madrid : *Ibid.,* IV, 1897, p. 53 sqq. (P. Paris).

Tête d'*Héra : Journal of hellenic studies,* XXI, 1901, p. 30 sqq. (C. Waldstein).

Idolino : W. Amelung, *Führer in Florenz* (Munich, 1897), n° 268.

Bronze de Virunum : R. von Schneider, *Die Erzstatue vom Helenenberge* (Vienne, 1893).

Mars Borghèse : A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 121.

Dionysos à la nébride : W. Helbig, *Führer* [2], II, n° 1063.

Athlète verseur d'huile : Annali dell' Istituto, 1879, p. 201 sqq. (H. Brunn) ; A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 466 sqq. ; Id., *Beschreibung d. Glyptothek zu München,* n° 302 ; S. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 61 sqq.

Spinario : W. Helbig, *Führer* [2], I, n° 637.

Démétrios. — F. Winter, *Ueber die griechische Portrætkunst* (Berlin, 1894), p. 11 sqq.

Strongylion. — *Revue arch.,* 1904, I, p. 28 sqq. (S. Reinach).

Callimachos. — A. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 200 sqq. — Sur les *Danseuses de Delphes : Bulletin de corresp. hellénique*, XXI, 1897, p. 603 sqq. (Th. Homolle). — Sur la *Vénus « de Fréjus » :* S. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 90 sqq.

Stèle de Dexiléos : A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, I, nº 68, p. 21 sqq.

Stèle d'Hégéso : A. Conze, *Ibid.*, II, nº 1158, p. 254 sqq.

Pour le chapitre VIII.

Niké de Paionios : *Olympia,* III, p. 182 sqq. (G. Treu); *Rœm. Mittheilungen*, IX, 1894, p. 162 sqq. (W. Amelung) ; F. Studniczka, *Die Siegesgœttin* (Leipzig, 1898), p. 16 sqq.

Acrotères de Délos : P. Cavvadias, *Catalogue du Musée nat. d'Athènes*, nos 130-135.

Sarcophages de Sidon : O. Hamdy bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon* (Paris, 1892), p. 179 sqq.

Pour les sculptures décoratives des divers monuments, voir l'appendice suivant.

1er août 1906.

NOTE

SUR

LES SCULPTURES DÉCORATIVES

DES PRINCIPAUX ÉDIFICES DU Ve SIÈCLE

Pour les statues et reliefs isolés, il était facile de signaler immédiatement, au cours du texte ou sous la légende des gravures, en quels musées on les rencontre aujourd'hui. Les sculptures décoratives d'édifices, se trouvant quelquefois dispersées, demandent un plus grand détail d'explication; principalement celles du Parthénon.

Parthénon. — Beaucoup des sculptures du Parthénon sont détruites; beaucoup de celles qui sont restées à leur place sur le monument sont fort mutilées; la presque totalité de celles qui sont bien ou assez bien conservées est au British Museum, collection Elgin. Cf. A. H. Smith, *Catalogue of the sculptures of the Parthenon in the British Museum* (Londres, 1902).

Les 14 métopes à l'Est et les 14 à l'Ouest sont encore en place, martelées, à peine reconnaissables. Des 32 métopes au Nord, il reste en place les 3 premières à partir de l'angle Nord-Est, et les 9 dernières vers l'angle Nord-Ouest, mais abîmées, plusieurs même indistinctes; les 20 autres ont été détruites par l'explosion de 1687, et on n'en a recueilli que de très rares fragments, presque informes. Des 32 métopes au Sud, il en reste une en place, bien conservée, à l'angle Sud-Ouest; celles qui suivaient, de la 2e à la 9e inclusivement, sont à Londres; la 10e est au Louvre; les 7 dernières vers l'angle Sud-Est sont aussi à Londres; toutes les autres, de la 11e à la 25e inclusivement, ont été détruites par l'explosion, et on n'en a retrouvé que très peu de fragments; elles nous sont connues cependant par des dessins faits en 1674 sur l'ordre du marquis de Nointel: l'artiste avait pris des croquis de toutes les métopes au Sud,

de celles-là seulement. Cf. H. Omont, *Athènes au XVIIe siècle. Dessins des sculptures du Parthénon attribués à J. Carrey et conservés à la Bibliothèque nationale* (Paris, 1898); A. Vandal, *les Voyages du marquis de Nointel* (Paris, 1900), p. 162 sqq. et 280 sqq. — En résumé, des 92 métopes, il en reste sur l'édifice 41, dont une seule en bon état; des 51 autres (abstraction faite de quelques débris au musée de l'Acropole et à Londres, d'une tête au Louvre et d'une à Copenhague), il en subsiste seulement 16, dont 15 sont à Londres et 1 au Louvre.

Les côtés Est et Ouest de la frise sont parfaitement connus : le côté Ouest, encore en place presque tout entier, sauf les deux blocs les plus voisins de l'angle Nord-Ouest, qui sont à Londres; le côté Est, presque tout entier à Londres, sauf 1 bloc au Louvre et 1 au musée de l'Acropole. Cf. pour une vue du côté Est, restitué aussi complètement qu'il est possible aujourd'hui, A. Michaelis, *Strassburger Antiken* (Strasbourg, 1901), p. 30-31. Les côtés Nord et Sud ont été en grande partie détruits par l'explosion, et malheureusement le dessinateur de Nointel n'avait copié que les deux cinquièmes environ de chacun des deux. Du côté Sud, il ne reste quasi rien en place; il y en a 36 mètres à Londres, et plusieurs blocs au musée de l'Acropole. Du côté Nord, plus rien n'est en place; il y en a 25 mètres à Londres, et un certain nombre de blocs au musée de l'Acropole. — En somme, des 160 mètres de la frise, près de 15 mètres nous sont totalement inconnus (dans les côtés Nord et Sud); près de 20 mètres ne nous sont connus que par des dessins (dans les mêmes côtés); un peu plus de 125 mètres ont été sauvés, dont près de 74 mètres sont à Londres, un bloc d'un peu plus de 2 mètres est au Louvre, et le reste est au musée de l'Acropole ou encore sur l'édifice. — Sur les circonstances qui ont rendu le Louvre possesseur d'un morceau de la frise et d'une métope, cf. *Revue arch.*, 1894, I, p. 76 sqq. (É. Michon); *Ibid.*, 1894, II, p. 28 sqq. et 1895, I, p. 237 sqq. (Ph. Legrand) ; *Bulletin de la Soc. des Antiquaires*, 1894, p. 134 sqq. (É. Michon).

Plus de la moitié des figures du fronton Est furent jetées à

bas et détruites dès le ve siècle de notre ère. Tout ce qui subsiste aujourd'hui est à Londres, sauf quelques débris laissés en place dans les deux coins, quelques autres au musée de l'Acropole, et la tête dite *tête Laborde,* à Paris. — Le fronton Ouest, dont les dessins faits en 1674 attestent qu'il était demeuré quasi complet, fut détruit en 1688 par la faute de Morosini; les quelques morceaux importants qui survécurent sont à Londres; un groupe de 2 figures, très détérioré, est resté en place; divers fragments sont au musée de l'Acropole. — On peut, d'un coup d'œil, reconnaître ce qui subsiste et ce qui manque des deux frontons et se rendre compte de la grandeur de la ruine, grâce à deux dessins d' « état relevé », représentant ces frontons tels qu'ils seraient aujourd'hui si tous les morceaux subsistants étaient remis dans le tympan à la place qu'ils y occupaient originellement : *Antike Denkmæler*, I, pl. 58^c (B. Sauer). Les vides nombreux et vastes de ces deux tympans ont une éloquence singulière. Notons à cette occasion que l'auteur des dessins a fait erreur, en maintenant dans l'aile droite du fronton Est, selon une tradition non discutée jusqu'à ces derniers temps, une figure féminine debout, qui certainement appartenait à l'aile droite du fronton Ouest.

Autres monuments attiques. — Les métopes et les deux frises de l'*Héphaisteion* d'Athènes sont encore en place. Cf. B. Sauer, *Das sog. Theseion und sein plastischer Schmuck* (Berlin et Leipzig, 1899). — Une partie de la frise du temple d'*Athéna Niké* est à Londres. Cf. A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum*, I, n° 421 sqq. Ce qui avait échappé à lord Elgin a été remis en place lors de la ré-érection du temple en 1835-1836 par les Allemands Ross, Schaubert et Hansen. Quant aux reliefs de la balustrade, tous les morceaux retrouvés sont au musée de l'Acropole. Cf. R. Kekulé, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike* (Stuttgart, 1881). — Les fragments de la frise de l'*Érechtheion* sont aussi au musée de l'Acropole. Une des *Caryatides* est au British Museum (cf. A. H. Smith, *Ibid.*, n° 407), et a été remplacée par un moulage en terre cuite, lors de la restauration que l'architecte

Paccard fit en 1846, aux frais de la légation de France à Athènes. — Les misérables débris de la frise du temple de *Poseidon* au cap Sounion ont été laissés sur le terrain. Cf. *Athen. Mittheilungen*, IX, 1884, p. 324 sqq. (W. Dœrpfeld) et 338 sqq. (E. Fabricius).

Temple d'Ægine. — Les restes des deux frontons, retrouvés dans les fouilles de 1811, sont tous à Munich. Cf. A. Furtwængler, *Beschreibung der Glyptothek zu München* (Munich, 1900), p. 77 sqq.; Id, *Ægina*, p. 176 sqq. Les fragments nouveaux, exhumés dans les fouilles de 1901, sont restés à Ægine ou ont été transportés à Athènes, Musée national. Cf. A. Furtwængler, *Ægina*, p. 188 sqq.

Temples du Péloponnèse. — Les sculptures du temple de *Zeus* à Olympie sont, quelques-unes au Louvre, les autres à Olympie même, parce qu'elles ont été découvertes en deux fois : dans les fouilles de l'Expédition française de Morée, l'année 1829, et dans les fouilles allemandes de 1875 sqq. Les fouilles de 1829 ne ramenèrent au jour que des morceaux des métopes ; la plus belle trouvaille fut celle de la métope *Héraclès et le taureau ;* les principaux des fragments retrouvés, sinon tous absolument, ont été rapportés au Louvre. Cf. *Revue arch.*, 1895, II, p. 78 sqq. et 150 sqq. (É. Michon) ; *Olympia*, III, tableau p. 140 sqq. (G. Treu). Le reste de ce qu'on connaît des métopes, particulièrement la belle métope *Héraclès et Atlas*, provient des fouilles allemandes, ainsi que *tout* ce qui a subsisté des frontons : ces sculptures-là sont conservées au musée d'Olympie.

La frise entière du temple de Bassæ-Phigalie est au British Museum. Cf. A. H. Smith, *Catalogue sculpt. in British Museum*, I, n° 520 sqq. Pour les métopes, lamentablement mutilées, de ce même temple, cf. A. H. Smith, *Ibid*, n° 510 sqq.; *Berichte d. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Classe,* 1895, p. 207 sqq (B. Sauer); *Athen. Mittheilungen,* XXI, 1896, p. 333 sqq. (Id). — Les restes des frontons et métopes de l'*Héraion* d'Argos sont à Athènes, Musée national. Cf. C. Wald-

STEIN, *The Argive Heræum.* I (Boston et New-York, 1902), p. 144 sqq.

Monuments d'Asie. — Toutes les sculptures retrouvées du *monument « des Néréides »* sont au British Museum. Cf. A. H. SMITH, *Catalogue sculpt. in British Museum*, II (1900), p. 1 sqq. — La totalité des frises de l'héroon de Trysa a été transportée à Vienne. Cf. O. BENNDORF et G. NIEMANN, *Das Heroon von Gjœlbaschi-Trysa* (Vienne, 1889).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques désignent les œuvres d'art.
Abréviations : statue, st. ; *groupe,* gr. ; *relief,* rel.

Acropole (musée de l'), p. 10, 29, 31, 138, 163, 164.
Ægine (sculpteurs d'), p. 18-19.
Ægine (temple d'), p. 44-50, 51, 149, 165.
Agoracritos, p. 114-115, 118, 121, 159.
Ajax, figure de fronton à Ægine, p. 45, 46.
Alcamène, p. 55, 113-115, 118, 121, 158.
Alkibiade, p. 127, 140, 152.
« *Alpheios* », figure de fronton à Olympie, p. 52.
Amazone, st. par Polyclète, p. 36, 84, 156.
— st. par Phidias, p. 70, 84.
— « *aux belles jambes* », st. par Strongylion, p. 125.
— *blessée,* st. par Crésilas, p. 117.
— *Lansdowne,* st., p. 36, 156.
— *Mattei,* st., p. 70, 158.
— « *de Sosiclès* », st., p. 117, 159.
— *mourante,* métope du *Trésor des Athéniens,* p. 28.
Amazonomachies, rel., p. 78, 82, 91, 92, 132, 135.
Amelung, p. 26.
Anadoumène, st. par Phidias, p. 70, 84.
Anaxagoras d'Ægine, p. 18.
— de Clazomènes, p. 61, 69.
Anténor, p. 10, 19, 149.
Aphaia (temple d') : voir *Ægine (temple d').*
Aphrodite Ourania, st. à Élis, par Phidias, p. 70.
— *Ourania,* st. à Athènes, attribuée à Phidias, p. 70.
— *de Berlin,* st., p. 118, 159.
— *Doria-Panfili,* st., p. 118, 159.
— *des Jardins,* st. par Alcamène, p. 114.
— figure de fronton au Parthénon, p. 97, 100-101, 118.
— rel. du *Trône Ludovisi,* p. 22-23, 28, 154.
— *(Naissance d'),* rel. à Olympie, par Phidias, p. 82, 147.
Apollon, st. à Delphes, attribuée à Phidias, p. 70.
— *Alexicacos,* st. par Calamis, p. 34.
— *de Cassel,* st., p. 30, 156.
— *Choiseul-Gouffier,* st., p. 24, 29, 155.

Apollon citharède, st., p. 118, 159.
— « *à l'omphalos* », st., p. 29, 155.
— *de Piombino*, st., p. 19, 29, 154.
— *de Pompéi*, st., p. 29, 155.
— *de Ténéa*, st., p. 48.
— *du Tibre*, st., p. 75.
— figure de fronton à Olympie, p. 54-55, 96, 105.
— *et les nymphes*, rel. de Thasos, p. 22, 154.
— *Épicourios* (*temple d'*), à Bassæ, p. 131-133, 151, 165.
Archaïsme, p. 4-5, 47-48.
Archermos, p. 134.
Arès, st. par Alcamène, p. 114.
— *Borghèse*, st., 123, 160.
Argos (école d'), p. 13, 16, 19, 35, 37-38, 110, 124, 132, 142.
Aristomédon, p. 19.
Artémis, st. par Strongylion, p. 125.
— *Laphria*, st. par Ménaichmos et Soïdas, p. 27, 155.
— *et Actaion,* métope de Sélinonte, p. 57.
— (*temple d'*) : voir *Ægine* (*temple d'*).
Aspasios, p. 78.
Athéna, st. à l'Acropole, p. 31, 156.
— st. à Rome, p. 25, 155.
— st. par Colotès, p. 116.
— st. à Delphes, attribuée à Phidias, p. 70.
— st. à Pelléné, attribuée à Phidias, p. 70.
— *à l'acanthe*, st., p. 114.
— *Albani*, st., p. 118, 159.
— *d'Antiochos,* st., p. 78.
— *Areia,* st. à Platées, attribuée à Phidias, p. 70.
— *au collier*, st., p. 78.
— (*Enoplos*), st., p. 75-76.
— *Farnèse,* st., p. 116, 159.
Athéna Héphaistia, st. par Alcamène, p. 114-115, 158.
— *Hope*, p. 116, 159.
— *Hygieia*, st. par Pyrrhos, p. 116, 152.
— *Ingres,* st., p. 76.
— *Lemnia,* st. par Phidias, p. 69, 72-75, 77, 79, 151, 158.
— *Lenormant*, statuette, p. 78.
— *Parthénos*, st. par Phidias, p. 69, 73, 74, 77-80, 84-86, 87, 91, 112, 116, 123, 146, 151, 158.
— «*Promachos* », st. par Phidias, p.69, 75-76, 77, 79, 112, 146, 151.
— *du Varvakeion*, statuette, p. 78.
— *de Velletri*, st., p. 118, 159.
— *et Marsyas*, gr. par Myron, p. 39-40, 110, 157.
— figures des frontons d'Ægine, p. 47, 48, 50, 52, 96, 105.
— figures des métopes d'Olympie, p. 25, 26.
— *au pilier*, rel., p. 31, 156.
— *Niké* (*temple d'*), p. 65, 129-131, 138-139, 151, 152, 164.
Athènes, p. 7, 17, 62, 63, 64, 65, 66-67, 139-140, 141, 142, 150.
— (Musée national d'), p. 29, 78, 115, 132, 134, 165.
Athénien (esprit), p. 14-17, 142-143.
Athlète au disque, st., p. 114, 158.
— *de Stéphanos*, st., p. 29, 155.
— *verseur d'huile*, st., p. 124, 160.
— *Westmacott*, st., p. 34.
Athlétisme, p. 10, 82, 145.
Attico-dorienne (sculpture), p. 16.
Attico-ionienne (sculpture), p. 16, 125, 138, 143.
Attique, p. 13-14, 17, 20, 59, 62, 65.
Attique (école), p. 14-17, 109-110, 142, 143.

Augias (*étables d'*), métope d'Olympie, p. 56.
Aurige de Delphes, st., p. 31-32, 74, 150, 156.

Bassæ (*temple de*), p. 131-133, 151, 165.
Bathyclès, p. 145.
Berlin (musée de), p. 23, 36, 78, 118, 120.
Bion, p. 21.
Blessé défaillant, st. par Crésilas, p. 117, 159.
Bologne (musée de), p. 73.
Boréas et Oreithyia, gr. à Délos, p. 134, 161.
Boston (musée de), p. 80.
Bronze, p. 8, 12, 15, 20.
« *Bronze Sciarra* », st., p. 29, 155.
« *Bronze de Virunum* », st., p. 123, 160.

Calamis, p. 28, 34, 156.
Callimachos, p. 125-128, 160.
Callon, p. 18.
Canachos, p. 19.
Candie (musée de), p. 25, 120, 160.
Caryatide de Tralles, st., p. 28, 155.
Caryatides, st. à l'Érechtheion, p. 137-138, 164.
Caryatis, p. 127.
Carystos (*stèle de*), rel., p. 120, 160.
Centauromachies, gr. et rel., p. 53-54, 78, 91, 92, 93, 130, 131, 132.
Chapiteau corinthien, p. 126.
Charites, st. à Olympie, par Phidias, p. 82, 145.
Charmidès, p. 69.
Cherchel (musée de), p. 114.
Chios (école de), p. 13, 15.
Chryséléphantines (statues), p. 70, 77, 79, 81, 114, 123, 145.
« *Cladéos* », figure de fronton à Olympie, p. 52, 53.
Colonne aux danseuses, gr., p. 126-127.
Colotès, p. 80, 116, 121.
Constantinople (musée de), p. 23, 28, 125, 136.
Coré Albani, st., p. 118, 159.
— figure de fronton au Parthénon, p. 97, 100.
Coureuse Barberini, st., p. 26, 155.
Crésilas, p. 116-117, 118, 121, 125, 159.
Critios et Nésiotès, p. 19, 20, 29, 63.

Danseuses de Delphes, gr., p. 126-127, 138, 160.
— *d'Herculanum*, st., p. 25, 154.
Deepdene, p. 116.
Déidamia, figure de fronton à Olympie, p. 54.
Déméter, st., p. 26, 155.
— st., p. 115, 159.
— figure de fronton au Parthénon, p. 97, 100.
— *Coré et Triptolémos*, rel., p. 63, 150, 157.
Démétrios, p. 124, 160.
Dexiléos (*stèle de*), rel., p. 127-128, 161.
Diadoumène, st. par Polyclète, p. 121-122, 160.
— *Farnèse*, st., p. 70, 158.
Dieux attiques (*les douze*), rel. au Parthénon, p. 105.
Dioné, figure de fronton au Parthénon, p. 97.
Dionysion, p. 114.

Dionysios, p. 19.
Dionysos, st. par Alcamène, p. 114.
— *à la nébride*, st., p. 123, 160.
— figure de fronton au Parthénon, p. 97, 99, 100.
Discobole, st. par Myron, p. 40-43, 157.
Dorien (art, esprit), p. 11-13, 16, 25-26.
Dorique (ordre, style), p. 8, 11, 57, 90, 92-93, 122, 131, 138.
Doryphore, st. par Polyclète, p. 24, 35, 36-38, 121-122, 156.
Draperie, p. 10, 30-31, 32, 85, 100, 134, 136, 138.
Dresde (musée de), p. 73.

Éleusis (*relief d'*), p. 63, 157.
Éôs et Képhalos, gr. à Délos, p. 134, 161.
Éphèbe, st. attribuée à Critios et Nésiotès, p. 29, 155.
Éphèbe à la cage, rel., p. 120, 160.
Érechtheion, p. 9, 125, 137-138, 152, 164.
Érichthonios (*serpent*), p. 78.
Éros Soranzo, st., p. 30, 156.
— rel. au Parthénon, p. 105.
Euainétos, p. 137.
Eurytion, figure de fronton à Olympie, p. 54.

Florence (musée de), p. 123.
Frontalité, p. 39, 48.
Furtwængler, p. 44, 72-73.

Géants : voir *Gigantomachies*.
Ghieul-bachi : voir Trysa.
Gigantomachies, rel., p. 9, 78, 90, 91, 106, 130.
Giustiniani-Recanati (*stèle*), à Berlin, p. 23-24, 154.
Glaucos, p. 19.
Glaukias, p. 18.

Hagéladas, p. 16, 19, 35.
Hébé, figure de fronton au Parthénon, p. 97.
Hécate, st. par Alcamène, p. 114.
Hégéso (*stèle d'*), rel., p. 127-128, 161.
Hégias, p. 19, 75.
Hélène, rel. à Rhamnonte, par Agoracritos, p. 115.
Hélios, figure de fronton au Parthénon, p. 97, 98, 99, 109.
Héphaisteion, p. 65, 114, 129-131, 151, 164.
Héphaistos, st., p. 30, 156.
— st. par Alcamène, p. 114.
— figure de fronton au Parthénon, p. 97.
Héra, st. par Polyclète, p. 122-123, 152, 160.
— *Barberini*, st., p. 118, 159.
— *Borghèse*, st., p. 118, 159.
Héraclès, figure de fronton à Ægine, p. 48.
— (*Travaux d'*) : métopes du *Trésor des Athéniens*, p. 17 ; — d'Olympie, p. 55-56 ; — de l'Héphaisteion d'Athènes, p. 130.
— *et l'Amazone*, métope de Sélinonte, p. 57.
— *et les Amazones*, rel. à Olympie, par Phidias, p. 82.
— *et Atlas*, métope d'Olympie, p. 56, 165.
— *et le taureau*, métope d'Olympie, p. 56, 165.
Héraion d'Argos, p. 123, 131-132, 152, 165-166.
— de Sélinonte, p. 57-58, 157.
Hermès et les Charites, rel. de Thasos, p. 22, 154.

Héros attiques, st. à Delphes, attribuées à Phidias, p. 70.
Hippodameia, figure de fronton à Olympie, p. 52.
Horés, rel. du *Trône Ludovisi,* p. 22, 154.
— st. à Olympie, par Phidias, p. 82, 145.

Ictinos, p. 89, 132, 142.
Idolino, st., p. 123, 160.
« *Ilissos* », figure de fronton au Parthénon, p. 99, 100.
Individualisme, p. 38, 144.
Ionien (art, esprit), p. 11-13, 16, 21, 27-28, 134, 135, 136, 138, 145.
Ionique (ordre, style), p. 8, 11, 138.
Iris, figure de fronton au Parthénon, p. 97.
— rel. au Parthénon, p. 105.

« *Képhisos* », figure de fronton au Parthénon, p. 99, 100.
Kimon, graveur, p. 137.
Kimon (mur de), p. 150.
Kisamos (*statue de*), p. 25, 154.
Κόρη, type de statue, p. 12, 27, 138.
Koul-oba, p. 78.
Κοῦρος, type de statue, p. 30, 38.
Kyniscos, st. par Polyclète, p. 34, 36, 150, 156.

Lacédémoniennes dansant, gr. par Callimachos, p. 126-127.
Ladas, st. par Myron, p. 40, 43.
Lapithes : voir *Centauromachies.*
Libon, p. 57.
Ligue maritime, p. 59, 60, 61, 150, 151.
Londres : British Museum, p. 21, 30, 34, 36, 70, 115, 117, 123, 162-166 ; — Lansdowne House, p. 36 ; — coll. Humphrey Ward, p. 28.
Lykios, p. 124.

Madrid (Musée du Prado), p. 73.
Marbre, p. 7-8, 12, 15, 138, 146.
Mars : voir *Arès.*
Marsyas et Athéna, gr. par Myron, p. 39-40, 110, 157.
Médée et les Péliades, rel., p. 120, 159.
Ménaichmos et Soïdas, p. 27.
Mère des dieux, st. par Agoracritos, p. 115, 116, 159.
Métroon, p. 65, 115.
Micon, p. 71, 150.
Miltiade, st. à Delphes, attribuée à Phidias, p. 70.
Minerve : voir *Athéna.*
Mnésiclès, p. 142.
Munich (glyptothèque de), p. 30, 118, 124, 165.
« *Muse Barberini* », st., p. 118, 159.
Myron, p. 38-43, 124, 144, 156.

Naples (musée de), p. 19, 25, 27, 29, 36, 116, 120.
Naukydès, p. 124.
Némée (*lion de*), métope d'Olympie, p. 56.
Némésis, st. par Agoracritos, p. 115. 159.
Némésis (*temple de*), à Rhamnonte, p. 115, 151.
« *Néréides* », st., p. 135-136.
— (*monument des*), p. 135-136, 166.
Nésiotès : voir Critios.
Niké, st. par Paionios, p. 133-134, 136, 152, 161.
— st. au Parthénon, par Phidias, p. 77, 79.
— st. à Olympie, par Phidias, p. 81.

Nikés dansantes, st. à Olympie, par Phidias, p. 82, 145.
Nikés, rel. de la balustrade d'Athéna Niké, p. 139-140, 164.
Niké aptéros : voir *Athéna Niké*.
Nikias (paix de), p. 137, 152.
Niobides, rel. à Olympie, par Phidias, p. 82.
Nisyros (*stèle de*), rel., p. 23-24, 154.
Ny Carlsberg (musée), p. 25, 29, 78, 118.

Odeion, p. 65, 151.
Oinomaos, figure de fronton à Olympie, p. 51, 52, 55.
Olympie (sanctuaire), p. 5-7, 12, 18, 19, 26, 44, 51, 133-134.
— (*temple de Zeus* à) : voir *Zeus* (*temple de*).
Onatas, p. 18-19.
Orphée, Eurydice et Hermès, rel., p. 120, 159.

Paionios, p. 55, 133-134, 152.
Palerme (musée de), p. 57.
Pallas : voir *Athéna*.
Panainos, p. 69, 71, 80, 81, 150.
Panathénées, p. 6, 102, 103, 108, 138.
Pandora, rel. au Parthénon, par Phidias, p. 78, 147.
Paris : Musée du Louvre, p. 19, 22, 23, 26, 78, 114, 118, 120, 123, 162-163 ; — École des Beaux-Arts, p. 76 ; — coll. de Laborde, p. 99, 164.
« *Paris* », figure de fronton à Ægine, p. 48.
Parthénon, p. 63, 65, 87-112, 122, 130-131, 138, 142, 146, 147, 151, 152, 162-164 ; — frise, p. 88, 89, 102-108, 110, 112, 128, 136, 163 ; — frontons, p. 88, 89, 94-101, 106, 110, 112, 131, 136, 158, 163-164 ; — métopes, p. 88, 89, 90-91, 92-94, 106, 110, 131, 162-163.
Peirithoos, figure de fronton à Olympie, p. 53-55.
Péloponnèse, p. 11, 12, 13, 16, 20, 26, 51.
— (guerre du), p. 63, 137, 140, 152.
Pélops, figure de fronton à Olympie, p. 51, 52, 55.
« *Pénélope* », st., p. 30, 156.
Penthésilée, st., p. 27-28, 155.
« *Peplos-figuren* », st., p. 25-26, 28.
Périclès, p. 59-67, 69, 72, 87, 88, 107, 113, 115, 129, 138, 141, 150, 151, 152.
Périclès, st. par Crésilas, p. 116-117, 125, 159.
Persée, st. par Myron, p. 40, 156.
Pharsale (*stèle de*), rel., p. 23, 154.
Phidiaque (reliefs de style), p. 119-120, 127-128, 130-131.
Phidias, p. 19, 64, 67, 68-112, 113-128, 135, 137, 138, 142-143, 144-147, 151-152, 157.
Phigalie (*temple de*) : voir *Bassæ* (*temple de*).
Philoctète, st. par Pythagoras, p. 39-40.
Pisistratides, p. 6, 9, 15, 149.
« *Pisistratides* » (*temple des*), p. 9.
Plutarque, p. 62, 64, 65, 87, 89.
Poikilé stoa, p. 71, 150.
Polyclète, p. 19, 34-38, 40-43, 121-124, 125, 132, 142, 143, 144, 156, 160.
Polygnote, p. 71, 110, 135, 150.
Poseidon de Creusis, st., p. 29.

Poseidon, figure de fronton au Parthénon, p. 99.
— (*temple de*), au Sounion, p. 129-130, 151, 165.
Praxitèle le Vieux, p. 117, 120.
Propylées, p. 65, 66, 129, 151.
Prostasis des corés, à l'Érechtheion, p. 137-138.
Pyrrhos, p. 116, 121, 159.
Pythagoras de Rhégion, p. 20, 21, 38-40, 156.

Régnier (Mathurin), p. 53.
Reinach (S.), p. 125, 127.
Rhamnonte (*temple de*), p. 115, 151.
Rome : Musée du Capitole et Palais des Conservateurs, p. 117, 124 ; — Musée du Latran, p. 40, 120 ; — Musée national (ou des Thermes), p. 25, 78, 123 ; — Musée du Vatican, p. 26, 30, 70, 114, 115, 117, 118 ; — palais Lancelotti, p. 40 ; — palais Valentini, p. 40 ; — villa Albani, p. 29, 118 ; — casino Doria-Panfili, p. 118.
Ruccellai, p. 66.

Saint-Germain (musée de), p. 117.
Saint-Pétersbourg (musée de), p. 30, 78.
Sanctuaires grecs, p. 6-7, 10.
« *Sapphô* » *Albani*, st., p. 118, 159.
Sarcophage lycien, rel., p. 136, 161.
— *du Satrape*, rel., p. 136, 161.
Sélénè, figure de fronton au Parthénon, p. 97, 98, 99, 109.
Soïdas : voir Ménaichmos.
Sosandra, st. par Calamis, p. 34.
Sounion (*temple du cap*) : voir *Poseidon* (*temple de*).
Sphinx de Xanthos, rel., p. 21, 154.
— st. à Olympie, par Phidias, p. 82.
Spinario, st., p. 124, 160.
Stèles funéraires, p. 23-24, 120, 127-128.
Stéropé, figure de fronton à Olympie, p. 26, 52.
Strongylion, p. 125, 160.
Studniczka, p. 73.
Stymphale (*oiseaux de*), métope d'Olympie, p. 56.

Télamon, figure de fronton à Ægine, p. 45, 46.
« *Tête Laborde* », d'une figure de fronton au Parthénon, p. 99, 158, 164.
« *Tête Ward* », p. 28, 155.
Thasos (*reliefs de*), p. 22, 154.
Thémistocle (mur de), p. 149.
Thésée, p. 45, 46, 82, 90, 91, 145.
Thésée, figure de fronton à Olympie, p. 54, 55.
— (*Travaux de*) : métopes du *Trésor des Athéniens*, p. 17 ; — de l'Héphaisteion d'Athènes, p. 130 ; — frise du temple de Poseidon au Sounion, p. 130.
Thésée et les Amazones, rel. à Olympie, par Phidias, p. 82.
— *et les Pallantides*, rel. à l'Héphaisteion d'Athènes, p. 130-131.
« *Théseion* » : voir *Héphaisteion*.
Thucydide, p. 67.
« *Torse Médicis* », st., p. 76.
Traditionnalisme, p. 38, 144.
Trésor des Athéniens, à Delphes, p. 17, 28, 149.
— *Cnidiens*, à Delphes, p. 9, 23, 105.
— *Mégariens*, à Olympie, p. 8-9.
— *Sicyoniens*, à Delphes, p. 8.

Trône Ludovisi, rel., p. 22-23, 28, 154.
Trysa (*héroon de*), p. 135-136, 166.
Types principaux de la statuaire archaïque, p. 8, 10, 12.
Tyrannoctones, gr. par Anténor, p. 19, 149.
— gr. par Critios et Nésiotès, p. 19, 20, 63, 150, 154.

Vénus « de Fréjus », st., p. 114, 127, 128, 138, 160.
« *Vesta Giustiniani* », st., p. 26, 155.
Victoire sans ailes : voir *Athéna Niké*.
Vienne (musée de), p. 27, 78, 123, 166.

Waldstein, p. 123.
Xanthos (*monument des « Néréides »*, à), p. 135-136, 166.

Zeus, st. par Anaxagoras, p. 18.
— st. par Phidias, p. 69, 80-86, 112, 116, 123, 145, 146, 147, 151, 158.
— st., p. 30, 156.
— figure de fronton à Olympie, p. 52, 54, 55, 96, 105.
— tête, p. 80.
— *et Héra*, métope de Sélinonte, p. 57-58.
— (*temple de*), à Olympie, p. 44, 50-57, 122, 133, 150, 157 ; — frontons, p. 51-55, 165 ; — métopes, p. 23, 25, 55-56, 92-93, 132, 165.
Zibaldone, p. 66.

TABLE DES GRAVURES

Figures.		Pages
1, 2	— Têtes de deux statues attiques avant 480 (Acropole)	9
3, 4	— Têtes de deux statues attiques avant 480 : *Éphèbe blond ; coré d'Euthydicos* (Acropole)	17
5	— *Trône Ludovisi :* dossier (Rome)	21
6, 7	— Id. les deux accoudoirs (Rome)	25
8	— « *Vesta Giustiniani* » (Rome)	33
9	— *Aurige de Delphes* (Delphes)	41
10	— Fronton Ouest du temple d'Olympie : tête d'*Apollon*	49
11	— Id. *Déidamia* et le Centaure *Eurytion*	57
12	— Buste de *Périclès* (Londres)	61
13	— Grand relief d'Éleusis (Athènes)	65
14	— Tête de la *Lemnia* de Phidias (Bologne)	73
15	— Statue d'*Apollon* (Rome)	77
16	— *Athéna du Varvakeion* (Athènes)	81
17	— Tête de *Zeus* (Boston)	85
18	— Vue du *Parthénon*	89
19	— Fronton Est du Parthénon : *Dioné* et *Aphrodite*	97
20	— Id. *Déméter* et *Coré*	101
21	— Frise du Parthénon, à l'ouest : *cavaliers* (Parthénon)	105
22	— Id. à l'est : *divinités assises* (Acropole)	113
23	— Stèle funéraire : *Éphèbe à la cage* (Athènes)	121
24	— *Danseuses de Delphes* (Delphes)	125
25	— Stèle d'*Hégéso* (Athènes)	129
26	— Vue de la *prostasis des corés*, à l'*Érechtheion*	137
27	— Une *Niké* de la balustrade d'*Athéna Niké* (Acropole)	141

[Nous devons des remerciements à la maison Bruckmann, de Munich, qui nous a obligeamment autorisés à employer, pour nos figures 19 et 23, les planches 190 et 513 de ses *Denkmæler griech. und rœm. Sculptur;* nous en devons aussi à la direction du musée de Boston qui, avec le plus courtois empressement, nous a envoyé, en nous autorisant à la reproduire (figure 17), une excellente photographie de la tête de *Zeus*, récemment restaurée.]

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Chapitre premier. — État de la sculpture grecque au commencement du ve siècle av. J.-C. 5

Chapitre II. — La statuaire au ve siècle avant la primauté de Phidias 18

Chapitre III. — La sculpture décorative au ve siècle avant le le Parthénon 44

Chapitre IV. — Triomphe de l'art athénien après 450. Le rôle de Périclès 59

Chapitre V. — Phidias. — I. Statues d'Athéna et de Zeus . . 68

Chapitre VI. — Phidias. — II. Les sculptures du Parthénon. 87

Chapitre VII. — La statuaire après Phidias jusqu'à la fin du ve siècle 113

Chapitre VIII. — La sculpture décorative après le Parthénon jusqu'à la fin du ve siècle 129

Conclusion. 141

Tableau chronologique. 149

Bibliographie. 153

Note sur les sculptures décoratives des principaux édifices du ve siècle 162

Index alphabétique 167

Table des gravures 175

Paris. — Imp. Georges Petit. — 16881-06.

P. 1020

85-616891

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01361 1088